







UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

---

Scuola di dottorato in Scienze linguistiche,  
filologiche e letterarie

Indirizzo: Italianistica  
Ciclo XXVII

*Uno sguardo dalle radici.  
Gli scritti d'arte di Leonardo Sciascia*

Direttore della Scuola: Ch. ma Prof. ssa Rosanna  
Benacchio  
Coordinatore di indirizzo: Ch. mo Prof. Guido Baldassarri  
Supervisore: Ch. mo Prof. Emanuele Zinato

Dottoranda: Sofia Pellegrin  
Matricola n. 1040663

Anno accademico 2014 -2015



# Indice

Abstract.....	7
Introduzione.....	9
1. La riflessione sciasciana sulle arti figurative.....	13
1.1. «Fantasie di avvicinamento».....	15
1.1.I. <i>Scrittura d'arte come critica</i> .....	15
1.1.II. <i>Una scrittura allo specchio: in funzione d'altro?</i> .....	37
1.2. Il <i>corpus</i> degli scritti d'arte.....	51
1.2.I. <i>'Notare' come intervenire: le pagine dedicate all'arte nell'intensa attività pubblicistica sciasciana in quotidiano</i> .....	57
1.2.II. <i>Incontrare: note, presentazioni, prefazioni a cataloghi di mostre, monografie, cartelle d'arte</i> .....	83
1.2.III. <i>Il lavoro dell'arte in rivista: la collaborazione sciasciana a «Galleria»</i> .....	141
2. Prospezioni.....	151
2.1. I maestri del «diletto»: una critica in dialogo.....	153
2.2. Un'idea di metamorfosi.....	183
Bibliografia.....	190
Ringraziamenti.....	209



# Abstract

This research deals with the Leonardo Sciascia's writings on art, which are been collected and examined here in order to understand the complex posture of the Sicilian writer as art reviewer. Even though he used to confront himself with the work and the reflections of the main contemporary critics and essayists in art matters, he was able to elaborate a very personal way to approach the artistic expressions. So, if on one hand he carefully paid attention to Roberto Longhi's masterly lesson on the necessity of a literary way in the art criticism exercise, and thus he transfused in his reviews his own system of stylistic solutions and themes experienced in his narrative production, on the other hand he never aimed to a verbal restitution of the work of art, as Longhi did. Sciascia instead chose to write about arts as another declination of his intellectual engagement, an effort to take consciousness of the context in which he lived in by the recognition of the relationships that connected the reality. The work of art seems in this sense exceptionally capable to show this kind of structure of the reality, while it shows at the same time a new order of that. For this reason Sciascia's writings are built by the proceeding of digressions in order to capture the synonymic substance of the thought and the reality. But the digression are also the natural expression of a passionate gaze upon its loved object, as such art is for the stendhalian «happy few». As art reviewer Sciascia experimented a critical discourse deeply formed by a rational and pragmatic thought as much as by a empathetic participation, according to the legacy of his elective models, Montaigne and Stendhal.





# Introduzione

La presente ricerca si è occupata di raccogliere e analizzare le pagine che Leonardo Sciascia, nel corso del proprio lungo e articolato impegno intellettuale ha voluto dedicare alla riflessione sulle arti figurative.

In questa sede ci si è proposti di incrociare alcuni dei dati di ordine sia categoriale che cronologico messi a disposizione dai dettagliati inventari per voci bibliografiche realizzati da Francesco Izzo<sup>1</sup> e da Antonio Motta<sup>2</sup>, per cercare di mettere maggiormente in rilievo le peculiarità dei diversi scritti, e realizzare così la nostra istanza prima, ossia critica, su di essi. Per rendere meglio conto dei contributi sciasciani sull'arte nella singolarità di ogni caso e nella loro specificità testuale, si è proceduto alla descrizione degli interventi ad uno ad uno, restituendone la vicenda editoriale ed evidenziandone i nuclei tematici e interpretativi. Al contempo si è voluta costruire una mappatura del *corpus* degli scritti che isolasse, complessivamente, linee di continuità prospettica, segnalate con un sistema di rimandi in nota. Al fine di articolare le 'metodiche' di ordine generale e la postura d'insieme tenuta da Sciascia nei riguardi dell'esperienza artistica, si è allestita una zona preliminare intitolata *Fantasie di avvicinamento* in cui si è provato a far reagire alcuni dei consolidati paradigmi della critica d'arte (l'idealismo, il purovisibilismo, il (neo) realismo, ecc.) con l'esercizio riflessivo, a-metodico e dilettante, di Sciascia, tenendo presente, in particolare, la dimensione scritturale e testuale in cui si svolge, la tensione 'longhianamente'<sup>3</sup> letteraria che lo anima. Assumendo questo punto di vista, si è fatto del magistero di Longhi un modello 'a contrasto' attraverso cui disporsi alla possibilità di guardare alla scrittura di argomento artistico per il tramite delle categorie stilistiche continiane coniate proprio sulla sua scorta. La forte identità autoriale di Sciascia tale per cui in queste pagine viene riversato un riconoscibile sistema di temi e figure ha permesso di elaborare una linea interpretativa unitaria in cui primario è il riconoscimento di una processualità critico-inventiva trasformativa e metamorfica in costante controcanto con un principio di arresto<sup>4</sup>. Il concetto di metamorfosi risulta utile in termini

---

<sup>1</sup> Cfr. F. IZZO, *Come Chagall vorrei cogliere questa terra* in *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia* a cura di V. Fascia, F. Izzo, A. Maori, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 1998.

<sup>2</sup> Cfr. A. MOTTA, *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Palermo, Sellerio editore, 2009, pp. 161-180.

<sup>3</sup> Cfr. R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», n.1, 1950, pp. 5-19.

<sup>4</sup> Cfr. E. GUGLIELMINETTI, *Metamorfosi nell'immobilità*, Milano, Jaca Book, 2001.

tanto di dispositivo simbolico quanto di struttura cognitiva che descrive una modalità gnoseologica non dialettica fondata su un movimento a legare più che a contrapporre. In questo senso, esso risulta solidale all'influenza che il materiale iconico evocato esercita sul flusso argomentativo e sulle strutturazioni sintattiche. L'impostazione divagante delle riflessioni sciasciane, con il loro apparente non soffermarsi sulla fisionomia materiale delle opere, costituisce la modalità attraverso cui la critica sciasciana realizza la propria tensione conoscitiva e appropriativa: l'incontro con i manufatti artistici diviene così vera esperienza di alterità intesa sia come *epoché* fenomenologica<sup>5</sup> sia come dimensione che permette di rappresentare la dinamica dell'interazione con la realtà, con la sua struttura. L'articolazione in due parti del capitolo ha inteso a riguardo mostrare da un lato, in *Scrittura d'arte come critica*, il modo in cui le strutture inventive profonde della critica d'arte sciasciana siano indistricabilmente intrecciate con la coeva ricerca che l'autore porta avanti sul fronte creativo della propria produzione, caratterizzata da un ricorso mescolante dei generi e da una ispirazione saggistica che sperimenta in particolare sulla possibilità rivelativa e ri-costruttiva della parola attraverso il modello della commistione tra documento e finzione, proprio già del romanzo storico; dall'altro, in *Una scrittura allo specchio: in funzione d'altro?*, verificare quanto l'«astanza» delle opere di cui si parla costituisca un modificatore importante nello statuto della scrittura che in questo senso, continuamente, tende alla messa in opera di un particolare equilibrio di «diligenza e voluttà». Per Sciascia, amatore d'arte, si tratta allora di disporre le proprie considerazioni e divagazioni come nella successione di una catena di specchi che rimandi immagini di gesti critici 'vicendevoli': da tale reciprocità emerge quel carattere di approssimazione che li rende trasparente figura di un rapporto con la verità mai esauribile, di uno spazio 'aperto' a costituire una scena praticabile di interpretazione.

Rispetto alla giacitura complessiva dell'esercizio critico sciasciano si è ritenuto che l'evidente influenza di alcuni modelli autoriali (quello moralista di Montaigne, e quello 'dilettante' di Stendhal) andasse problematizzato in relazione alla forma-saggio cui si riferiscono gli scritti. Si è così predisposta una zona successiva intitolata *I maestri del «diletto»: una critica in dialogo*, in cui ripensare quelle fonti 'stilistiche' in rapporto alla presenza-assenza limite che in queste pagine, a ragione dei termini elusivi (non *ekphrastici*, quindi) in cui viene evocata, è la ricorrenza iconica. L'interazione tra scrittura immagine che vi si delinea è invero fortemente improntata dalle dinamiche scetticamente esplorative e 'amorosamente' divaganti proprie di quei maestri elettivi. Si è quindi cercato di accertare come il linguaggio realizzi le potenzialità 'significative' dell'immagine a livello logico-

---

<sup>5</sup> Cfr. J. DERRIDA, *Sull'ospitalità*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000; E. LÉVINAS, *Totalità e infinito*, Milano, Jaca Book, 2006.

sintattico<sup>6</sup> e semantico semiologico<sup>7</sup>, come la ‘lettura’ associativa, proliferante e inventiva del dato iconico arrivi a figurare una ‘lettura’ del reale nella sua essenza sincronica e simultanea. Dal particolare statuto ibrido di critica e invenzione che ne risulta, scaturisce infatti una singolare restituzione di realtà, una forma di ‘realismo’<sup>8</sup> inteso come codice espressivo che salva sia dalla dispersione affastellante sia dal regresso erudito. Sciascia sembra insomma voler scoprire la vocazione al ‘senso’ di ogni immagine, ricostruendola come storia, come forma-tempo<sup>9</sup> che ferma e realizza il potenziale trasformativo insito nella sua costituzione. Una simile attenzione all’essenza metamorfica della messa in forma - naturalmente ossimorica nel tenere insieme movimento e stabilizzazione - trova un precipitato diretto anche in alcune ricorrenti costruzioni sintattiche, ed è, soprattutto, foriera di una estensiva interpretazione del fenomeno artistico *tout-court* (cfr. *Un’idea di metamorfosi*). Ma, ancora più importante, l’ottica trasformativa assume in termini ‘visuali’ la misura intimamente pragmatica che connota la postura intellettuale di Sciascia. Se le espressioni dell’arte si legano tipicamente alla possibilità di prefigurare l’a-venire ricollocando il dato percettivo, lo spazio della critica fa posto al «diverso», articolando la dimensione visiva e intera dell’opera, ‘linguisticamente’ e ‘sintatticamente’. Per questa via Sciascia sembra poter scommettere su una di-fferente promessa di senso, grazie ad un sforzo di contestualizzazione su base genealogica e filologia che svelando l’impronta informante delle radici (geografico-sociali) ne libera al contempo le possibilità generative.

Nel porsi dunque fuori da un canonico esercizio di critica d’arte Sciascia riscuote ancora una volta il potenziale ermeneutico celato nel decentramento prospettico, nella marginalità fisica e ideale rispetto ai centri di elaborazione culturale. Per tale ragione si occupa di preferenza di pittori, incisori, scultori locali: oltre a saperne, appunto, ben comprendere ‘le radici’, condivide con essi quello stesso pervasivo sentimento di confine. Così impostata la riflessione di Sciascia si pone ‘fuori’ anche riguardo al mercato dell’arte, alle sue tendenze e ai suoi interessi. L’avvicinamento, l’attenzione a un artista scatta infatti quasi sempre come un interesse alla persona, nel riconoscimento di una comunione emotiva. Lo slancio empatico che dunque presiede alla scrittura delle pagine sciasciane ridimensiona se non annulla la necessità di stabilire gerarchie di valore o di fondare ‘letture’ complessive (e conclusive) di un’esperienza artistica. Gli stessi scritti del resto possono avvalersi della loro posizione liminare rispetto al resto dell’opera per interrogarla e tentarne una comprensione differente: verificando e approfondendo, per esempio, il valore di quella impostazione complessivamente «galileiana» della scrittura sciasciana emersa dalla loro analisi. Endogena agli scritti la prospettiva dal ‘margine’ si rivela allora altrettanto feconda come modello per

<sup>6</sup> Cfr. P. VIRNO, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2013.

<sup>7</sup> Cfr. M. BAL, *A Mieke Bal Reader*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

<sup>8</sup> Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956.

<sup>9</sup> Cfr., S. BETTINI, *Tempo e forma*, Macerata, Quodlibet, 1996.

una critica su Sciascia, che non potrebbe non beneficiare di uno spostamento dai propri consueti punti di partenza. Affrontare trasversalmente l'opera sciasciana alla luce delle categorie della «presenza» e dell'«astanza» che informano le pagine d'arte potrebbe forse permettere di riscoprirla nella sua più autentica dimensione critica, ovvero partecipativa, aprendo simmetricamente ad un tentativo valutativo che la metta in relazione con ogni aspetto di quella partecipazione, attraverso tutto quanto è dato sapere del pensiero<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> F. FORTINI, *Critica letteraria e scienza della letteratura*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 771-779.

# 1. La riflessione sciasciana sulle arti figurative

«L'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto»  
(Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, 1950)



## 1.1. «Fantasie di avvicinamento»

### I. Scrittura d'arte come critica

Ad avvio di una breve riflessione sull'opera dell'acquafortista Nunzio Gulino, risalente al marzo 1973, Leonardo Sciascia, rammemorando le suggestive invenzioni letterarie di Max Aub<sup>11</sup> e Georges Piroué<sup>12</sup>, indulge per un momento alla loro fascinazione:

mi piacerebbe scrivere la biografia, del tutto immaginaria, di un artista la cui esistenza sarebbe ai giorni nostri una incongruenza – una felice incongruenza. Un artista solitario, sottile, paziente; con un suo mondo sicuro, una sua coerente ricerca. E di un'arte che è di per sé paziente e sottile: l'arte di disegnare su una lastra [...] <sup>13</sup>.

Questo «felice» vagheggiare altrettanto «felici» future scritture<sup>14</sup> può allo stesso modo servire come cominciamento a una riflessione più ampia sulla natura, l'essenza, la

---

<sup>11</sup> Il riferimento è al testo del 1958 *Jusep Torres Campalans* (edito in Italia nel 1963 nei «Quaderni della Medusa» Mondadori diretti da Vittorini e ora in M. AUB, *Jusep Torres Campalans*, Palermo, Sellerio, 1992), opera monografica su un artista mai esistito che si immagina «coetaneo di Picasso» articolata in «una biografia del pittore, un opportuno inquadramento storico, due interviste in un paesino sperduto del Messico, dove Campalans si era rifugiato rinunciando alla pittura e a Parigi, e il catalogo completo delle sue opere [...] l'invenzione fu preparata da Aub attraverso una vera mostra di dipinti, a Città del Messico e a New York, e solo fu dichiarata tale, cioè cosa inventata, comprese le riproduzioni di quadri, quando l'editore francese Gallimard volle saperne di più su quel pittore, del quale lo scrittore spagnolo aveva fornito tante notizie ghiotte» (D. PUCCINI, [Recensione], in «L'Indice», n. 9, 1992). E tanto meno stupirà che Sciascia sia affascinato dall'operazione quanto più si terrà presente la citazione-chiave posta in esergo all'opera («Come può esistere verità senza menzogna?») da cui la vicinanza con la riflessione operativa sciasciana risulta evidente.

<sup>12</sup> Si intende *La vie supposée de Théodore Nèfle* (Editions Denoël, Paris-7<sup>e</sup>, 1972) opera che, attraverso il ricordo e l'indagine di colui che ne era stato il migliore amico, ricostruisce la vita di un pittore, Théodore Nèfle, di modesta fama morto suicida. Anche in questo caso si tratta di un'esistenza del tutto inventata la cui finzione dà però modo sia di riflettere sulla condizione dell'essere artisti e del fare arte nell'epoca della sua totale mercificazione, sia sulla conoscibilità di una vita (e della vita), sull'attingibilità della realtà personale intima e particolare di ciascuno, temi che afferiscono quindi allo stesso statuto dell'arte ma che soprattutto intercettano quella dimensione pirandelliana dell'esistenza che Sciascia non smette mai di verificare nell'arco della sua produzione (basti come unico e più eclatante esempio la 'lettura-invenzione' della vita-scomparsa di Majorana, cfr. L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, in ID., *Opere [1971-1983]*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 205-270).

<sup>13</sup> L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Nunzio Gulino. Catalogo della mostra*, Galleria Arte al Borgo, Palermo, 1973, s. n. p.

<sup>14</sup> A riguardo si ricordino soltanto due passaggi, uno in riferimento ad una scrittura, per eccellenza modello, come quella dei *Promessi Sposi*: «La felicità dello scrivere, la felicità della scrittura, la felicità della "dicitura": per quanto greve, angosciante, affannosa sia la realtà che vi si rappresenta. *I promessi sposi* è un libro angoscioso e, in un certo senso disperato; ma è anche un libro felice» (L. SCIASCIA, *Goethe e Manzoni*, in ID., *Opere [1971-1983]*, cit., p. 1061); l'altro a spiegazione del proprio fare letterario: «lontanissima da me l'idea – o il sospetto: poiché il solo sospetto basterebbe a disgustarmene – che lo scrivere sia un lavoro. Lavoro è il fare le cose che non piace fare: e ci sono stato dentro per circa vent'anni, appunto trovando nello scrivere controparte di riposo, di gioia. "Non faccio nulla senza gioia", diceva Montaigne: e i suoi *Essais* sono il più gioioso libro che mai sia stato scritto. E per quanto amare, dolorose, angoscienti siano le cose di cui scrive, lo scrivere è sempre gioia, "stato di grazia". O si è cattivi scrittori» (L. SCIASCIA, *Nota*, in *La strega e il capitano*, in ID., *Opere [1984-1989]*, Milano, Bompiani, 2004, p. 256). Il lascito del moralismo francese e, in particolare, il debito verso l'opera di Montaigne è, dunque, evidente (secondo Sciascia Montaigne come Stendhal sta «in quella che possiamo chiamare la "finis terrae" della letteratura: là dove comincia l'oceano tempestosamente gioioso – o gioiosamente tempestoso- della vita» in L. SCIASCIA, *Duecento anni dopo*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in ID., *Opere [1984-1989]*, cit., p. 691; e si vedano sull'argomento F. GARAVINI, *Sciascia e Montaigne: breve storia di un malinteso*, in *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, Atti del Seminario di studi Racalmuto

fisionomia dello sguardo sciasciano sul lavoro dell'arte, e di rimando alle numerose pagine dedicate al riflettente e interlocutorio universo delle espressioni artistiche che da esso sono scaturite. Esiste infatti una cospicua produzione pubblicistica e saggistica sciasciana<sup>15</sup> che parallelamente al corso dell'opera maggiore svolge un discorso insieme rigoroso ed estravagante sulle arti plastiche e figurative. E il passo citato ne suggerisce immediatamente il singolarissimo profilo, il carattere eccentrico ed eccezionale con cui quel discorso viene a connotarsi: esso infatti non si svolge seguendo i moventi tipicamente descrittivi a cui ci ha abituato la critica d'arte più consueta e professionale, piuttosto con quella aspettativa mostra di entrare in tensione attraverso un differimento sistematico dell'analisi dell'oggetto artistico in esame. Il voler dire di Gulino, della sua opera è, così, in continuo controtipo, una costruzione per contrappunti di posticipi, dilazioni e divagazioni, che già al suo inizio devia per tornare poi amplificata alla direttrice analitica principale. A risaltare subito sarà dunque un carattere marcatamente dinamico dell'andamento argomentativo che di rilancio in rilancio parrà non poter sostare mai a lungo. Tuttavia, quasi contemporaneamente, non si potrà non cogliere altrettanto il suo estremo radicamento. Quel moto apparente di suggestioni cangianti è difatti costantemente centrato non tanto o non solo in relazione al suo movente valutativo primario, ma nel guardare ai fenomeni dell'arte come a esperienze inscindibilmente connesse al flusso della vita e di più e meglio al suo concretarsi individuale in una biografia. È proprio nell'«evento» biografico infatti che hanno modo di incarnarsi quelle dimensioni percepite<sup>16</sup> di un tempo e di uno spazio storicamente e geograficamente determinati che si trovano

---

1997, a cura di R. Cincotta e M. Carapezza, Milano, La Vita Felice, 1998; e R. RICORDA, *Sciascia e Stendhal, in Omaggio a Leonardo Sciascia. Atti del Convegno di Agrigento 1990*, a cura di Z. Pecoraro e E. Scrivano, Provincia di Agrigento, 1991, pp. 123-134); anche per tale motivo il tema della felicità, del suo, propriamente, «esercizio», che ha per Sciascia sbocco naturale e espressione diretta nella scrittura stessa (in quanto appagante operazione, attività, «esercizio» appunto, dell'intelligenza), costituisce una delle costanti costruttive la sua ispirazione. La questione (che sarà trattata con ampiezza in Cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*) si inserisce nell'alveo di quella che appare la più cocente e imperiosa domanda sciasciana sul senso dell'essere uomini con gli altri nel mondo: la capacità di felicità, infatti, sembra poter riscuotere quel potenziale di umanità qualificante l'essere vivi (cfr. L. SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte*, in ID., *Opere [1984-1989]*, cit., p. 459-462). Praticare la felicità è insomma esperire la vita nella sua accezione più alta, è ciò che trasforma il fisiologico e involontario «esserci» in evento assunto a possibilità, in conferimento di dignità. E praticare la scrittura, che è somma espressione di felicità, è, dunque, praticare la propria umanità al grado più elevato. Per questa ragione Sciascia di quella asserzione montaigneiana («non faccio nulla senza gioia»), si farà, frequentissimamente, «cartiglio» «programmatico». E negli scritti d'arte in particolare, trattando l'operare artistico come massimo «esercizio» di felicità, esso diventa una sorta di *leitmotiv* che cadenza in ritornello non poche pagine, spesso tuttavia accompagnato al modo di un *pendant* paradossalmente ambiguo, da citazioni che sembrano rovesciarne il segno: tipico in questo senso l'altrettanto ricorrente ricorso a un celeberrimo verso di Palazzeschi, cfr.: «E dico lavoro, parlando di Bongi, per modo di dire: si ha il senso, di fronte alle sue cose, che non abbia lavorato (in quel che la parola suppone di fatica e di travaglio), ma che sia andato per estri, per interessi a volte capricciosi ed effimeri e a volte mediati e duraturi; e insomma facendo cartiglio – divisa e avvertimento – del «lasciatemi divertire» di Palazzeschi. Anche quando, s'intende, il divertimento era amaro e sfiorava l'ossessione» (in L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Beppe Bongi*, Catania, La Racla, 1985, p. 11).

<sup>15</sup> La descrizione dei materiali in oggetto (che constano tanto di scritti sparsi come articoli, in quotidiano o rivista, sull'opera di artisti, presentazioni a cataloghi di mostre, note a volumi monografici, quanto di saggi raccolti in volume) troverà ampia trattazione in 1.2. *Il corpus degli scritti d'arte* a cui si rimanda.

<sup>16</sup> Considerate tuttavia senza automatismi positivisticamente deterministici: piuttosto come sistema di implicazioni e di relazioni, nei modi in cui sono indagate dalla prospettiva fenomenologica (cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2009) che in questo senso viene assunta a orientamento del presente lavoro, come si avrà modo di esplicitare puntualmente nel prosieguo dell'analisi.



trasfigurate nell'opera. Gli scritti d'arte riservano per questo un'attenzione metodica alla considerazione di quello spazio-biografia come luogo umanamente e fisicamente connotato, nell'acuta consapevolezza, certo molto precoce in Sciascia, che ogni vita è sempre collocata in una rete di relazioni e in un contesto particolari, magari ambigui e non del tutto graduabili ma sempre decisivi, mai neutrali<sup>17</sup>. Dove però il breve stralcio riportato riesce particolarmente indicativo di un approccio generale ed estensivamente ricorrente è nel restituire i piani di complessità che quell'attenzione articolano ed espandono. Perché quella prima propulsione divagante mentre afferma la centralità preponderante del dato biografico prospetta altresì la possibilità che esso si dia per via finzionale senza che questo realizzarsi in invenzione sia in alcun modo rilevato come una diminuzione della sua attendibilità materiale. E sebbene nello scritto dedicato a Gulino tale proponimento narrativo non sia in fondo che un volatile trascorrere, ugualmente si mostra capace di proiettare un'intenzionalità propria così forte da risultare euristicamente efficace. Nel seguire la via che questa traccia indica si fanno infatti più chiare le stesse coordinate per entro cui si svolge l'esercizio della scrittura sciasciana, d'arte e non solo, scoprendone le premesse ed evidenziandone le implicazioni.

Invero il racconto biografico in modo specialmente eminente rispetto ad altri tipi di costruzione narrativa riconfigura unitariamente la vicenda esistenziale rendendola così significativa e significativa. In questo senso è anche una delle forme che maggiormente sembrano avvicinare il creatore e il critico la cui «differenza fondamentale» è arrivato a sostenere Gianfranco Contini risiede nel fatto che

il produttore, certo, può essere autocritico, auto-cosciente, ma direi che non pianifichi il proprio prodotto. Il critico che studia il prodotto, lo tratta alla stregua di un oggetto pianificato. Evidentemente è lui a interpolare la pianificazione: la critica si potrebbe anche definire l'interpolazione della pianificazione del prodotto<sup>18</sup>.

L'impianto biografico sembra in effetti radicalizzare quella componente di discernimento e giudizio insito nell'operazione di vaglio preliminare che presiede, appunto con diversi gradi di consapevolezza, ogni mediazione creativa. Una biografia in figura è per questo foriera di

---

<sup>17</sup> «Un critico letterario dei nostri giorni ha dichiarato che non riesce a capire come si possa legare a un luogo una vita, e l'opera di tutta una vita; per parte nostra non riusciamo a capire come si possa far critica senza aver capito questo ineliminabile e inesauribile rapporto, in tutte le sue infinite possibilità di moltiplicarsi e rifrangersi, di assottigliarsi, di mimetizzarsi, di essere rimosso e nascosto. Nessuno è mai riuscito a rompere del tutto questo rapporto, a sradicarsi completamente da questa condizione; e i siciliani meno degli altri» (L. SCIASCIA, *L'ordine delle somiglianze*, in *Antonello da Messina*, Milano, Rizzoli, 1967, ora in ID., *Cruciverba*, in *Opere [1971-1983]*, cit., p. 988-989); l'accento sulla particolare pregnanza dell'origine siciliana è del resto sempre sottolineato da Sciascia (si ricordi ad esempio anche: «Del resto nessun discorso è possibile, su un artista o uno scrittore siciliano, se non partendo dalla Sicilia, e per tante ragioni» in L. SCIASCIA, *Emilio Greco*, in Emilio Greco, «Galleria», Caltanissetta-Roma, XIX, 3-6, maggio-dicembre 1969, ora in ID., *La corda pazza*, in *Opere [1956-1971]*, cit., p. 1185).

<sup>18</sup> G. CONTINI, *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di R. Federici a G. C.* (1968) ora in ID., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, p. 59.

un'istanza riflessiva amplificata<sup>19</sup> partecipando insieme e del momento rappresentativo dell'opera artistica e del momento della sua «conoscenza»<sup>20</sup> e «autoconoscenza»<sup>21</sup>. In ciò risiede dunque una mirabile potenzialità gnoseologica in termini *tout court* di critica come sondaggio in direzione com-prensiva, scommessa interpretante, che è già, si vede bene, la radice perspicua dell'ispirazione letteraria sciasciana, esplorata qui in una sua ulteriore declinazione, nel discorso appunto che pone al centro le arti delle immagini, nello spazio in cui la critica sconfina in critica d'arte. Per entro questa zona 'in margine' si rende intellegibile l'essere dell'opera come espressione dell'infinitamente moltiplicabile trama di rapporti su cui insiste la stessa esistenza di chi l'ha creata e di cui il racconto di finzione sa ritrarre la complessità e lo statuto contraddittorio: tale doppio riflesso del lavoro dell'arte si rende così efficace tramite della 'verità' della storia che in questo modo, letteralmente, 'si specchia' nella costruzione critica come in quella artistica. Può così realizzarsi quella «felice incongruenza» di cui parla Sciascia nel breve stralcio, «felice» perché capace di leggere a contrasto (l'«incongruenza» appunto) il proprio tempo. E tre anni più tardi, nel 1976, scrivendo dell'opera di Francesco Tombadori Sciascia avrà modo di tornare su questo fortunato motivo biografico dettagliandone ulteriormente la portata ermeneutica

Se volessimo scrivere la biografia immaginaria di un pittore nato in Sicilia a un quarto di secolo dall'Unità, che a vent'anni si trasferisce a Roma e vi passa tutta la vita, trascorrendo le esperienze figurative del tempo e sviluppando e maturando la propria; se volessimo scriverla, questa biografia immaginaria, così come Max Aub scrisse quella di Josep Torres Campalans, pittore catalano emigrato ventenne a Parigi [...] cioè con l'intenzione di dare attraverso un personaggio fantastico la cristallizzazione di una vita possibile, di una storia particolare che coincide con la storia di una società, dei movimenti culturali che vi si producono, della ricerca di nuove o ritrovate forme espressive e insomma della storia della pittura in Italia tra le due guerre; se volessimo scriverla, i dati in cui si devolvrebbe l'immaginazione finirebbero con l'essere quelli della vita di Francesco Trombadori.<sup>22</sup>

Si tratta insomma ancora una volta dell'eredità della grande lezione manzoniana del «genere misto»<sup>23</sup> che Sciascia ha tanto intensamente sentito come inerente, congeniale con sé, e per

<sup>19</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1982, p. 13: «La relazione del pensiero con se stesso, che è presente nella riflessione, è vista come la più immediata per il pensiero, come quella dalla quale tutte le altre si sviluppano».

<sup>20</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., p. 57: «L'arte è una determinazione nel medium della riflessione, probabilmente la più feconda che esso abbia ricevuto. La critica è conoscenza dell'oggetto in questo medium»; e ancora «La conoscenza dell'arte nel medium della riflessione è il compito della critica» (Ivi, p. 60).

<sup>21</sup> Che è propria della critica, cfr. W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., p. 61: «In quanto è conoscenza dell'opera d'arte, la critica è autoconoscenza dell'opera stessa; nella misura in cui la giudica, questo avviene come autovalutazione nell'opera. In questo suo ultimo aspetto la critica va al di là dell'osservazione: appare qui la differenza fra l'oggetto artistico e quello naturale, il quale non lascia adito ad alcun giudizio».

<sup>22</sup> L. SCIASCIA, *Ni muy atrás ni muy adelante*, in *Mostra antologica di Francesco Trombadori*, Istituto del Drama Antico di Siracusa, Palermo, Sellerio, 1976, ora in ID., *Cruciverba*, cit., p. 143.

<sup>23</sup> Cfr. A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*, in ID., *Scritti linguistici e letterari*, Milano, Mondadori, 1991: «E con questo siamo venuti a dichiarare espressamente (cosa, del resto, implicita in tutto il detto fin qui) che, opponendo al romanzo storico la contraddizione innata del suo

questo profondamente appreso, e di necessità, anche, personalmente trasformato, quella per la quale il romanzo storico nella finzione dell'arte sperimenta la possibilità di «rappresentare un tempo umano come un tempo storico: tempo in cui gli individui fanno esperienza della storia»<sup>24</sup>. Ma si tratta anche di registrarne la riconfigurazione, quello spostamento critico ulteriore di cui si parlava lungo il crinale marginale che le immagini in quanto soglie<sup>25</sup> inducono. L'assimilazione metaforica della rappresentazione in rispecchiamento introduce il termine della restituzione di un'immagine, di quella 'visione chiara' che è soprattutto apprendimento d'insieme, e che produce conoscenza e consapevolezza<sup>26</sup>. L'immagine stessa

---

assunto, e per conseguenza, la sua incapacità di ricevere una forma appagante e stabile, non abbiamo punto inteso d'opporgli un vizio suo particolare, e d'andar dietro a quelli che l'hanno chiamato e lo chiamano un genere falso, un genere spurio. Questa sentenza inchiude una supposizione, al parer nostro, affatto erronea, cioè che la maniera di congegnar bene insieme la storia e l'invenzione, fosse trovata e praticata, e che il romanzo storico sia venuto a guastare. Non è un genere falso, ma bensì una specie d'un genere falso, quale è quello che comprende tutti i componimenti misti di storia e d'invenzione, qualunque sia la loro forma. E aggiungiamo che, come è la più recente di queste specie, così ci pare la più raffinata, il ritrovato più ingegnoso per vincere la difficoltà, se fosse vincibile». Bisogna tenere presente infatti che: «a fronte dell'esigenza di una prospettiva orizzontale, cioè capace di stendersi prospetticamente lungo l'asse del tempo e dello spazio, per ridisegnare un paesaggio che comprenda "le circostanze" che fanno da sfondo agli eventi [...] Manzoni dunque elegge la forma romanzo a modalità privilegiata di scrittura del vero, perché essa garantisce al discorso storico una profondità di prospettiva estranea ai codici del dramma. In tal senso, l'autore dei promessi sposi, si può provare a dire, è uno storico che si comporta da romanziere per riuscire a parlare di tutti i contenuti che gli interessano» (D. BROGI, «*I promessi sposi*» come romanzo storico, in «Moderna», VII, n.1-2, 2006, p. 98-99). Sul rapporto di Sciascia con la lezione manzoniana si veda: P. AMATO, *Sciascia e Manzoni*, in in *Omaggio a Leonardo Sciascia. Atti del Convegno di Agrigento 1990*, a cura di Z. Pecoraro e E. Scrivano, Provincia di Agrigento, 1991, pp. 135-156; A. CAVALLARI, Sciascia all'incrocio con Manzoni, in «Corriere della Sera», 9 dicembre 1979, ora in in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, cit., pp. 243-248.

<sup>24</sup> D. BROGI, «*I promessi sposi*» come romanzo storico, in cit., p. 93; sull'argomento si veda anche D. BROGI, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Pisa, Giardini Editore, 2005. Per un ulteriore approfondimento, problematizzante e critico, sulla forma «romanzo storico» si rimanda al numero monografico di «Moderna», VII, n.1-2, 2006.

<sup>25</sup> Nella sua natura dialettica l'immagine è propriamente una soglia, a sua volta «immagine immobile di un essere di passaggio» (G. AGAMBEN, *Nymphae*, in «Aut aut», 321-322, maggio-agosto 2004, p. 61), non uno spazio stabilizzato ma punto nevralgico e tensivo da cui ci si può volgere insieme avanti e indietro (secondo la celebre formula benjaminiana «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità» in W. BENJAMIN, *I "passages" di Parigi*. In ID., *Opere complete IX*, Torino, Einaudi, 2000, p. 516). Come ricorda Maria Teresa Costa (riportando gli studi più autorevoli sull'argomento, cfr. M. T. COSTA, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Roma, Quodlibet, 2008, p. 45) quella di «immagine dialettica» è una delle nozioni benjaminiane più discusse e interpretate, lontana quindi da una definizione univoca. Quello che appare interessante per la nostra riflessione sui modi della critica d'arte sciasciana è notare quanto l'assetto ideativo-discorsivo esprima al fondo posizioni gnoseologiche proprie della modernità più matura e gemmante nella sua preveggenza: andrà infatti sottolineato come l'oscillazione, il movimento, delineati nell'incontro con l'immagine conoscano in Sciascia quello stesso momento di arresto che, come nota Agamben, costituisce «l'essenziale» dell'esperienza della loro 'visione' (cfr. «Dove il senso si sospende, là appare un'immagine dialettica. L'immagine dialettica è, cioè, un'oscillazione irrisolta fra un'estraneazione e un nuovo evento di senso. Simile all'intenzione emblematica, essa tiene in sospeso il suo oggetto in un vuoto semantico. Di qui la sua ambiguità [...] l'essenziale non è il movimento che, attraverso la mediazione conduce alla *Aufhebung* della contraddizione, ma il momento dell'arresto, in cui il medio è esposto come zona di indifferenza», in G. AGAMBEN, *Nymphae*, cit., p. 57).

<sup>26</sup> Nel senso «costituente» di una restituzione riflessa, decisivo per la l'appercezione unitaria e quindi la comprensione (secondo il paradigma lacaniano, cfr. J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in ID., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, vol. I, p. 91-92: «Il fatto è che la forma totale del corpo grazie a cui il soggetto precorre in un miraggio la maturazione della propria potenza, gli è data soltanto come Gestalt, cioè in un'esteriorità in cui questa forma è certamente più *costituente* che costituita [...] in questi due aspetti della sua apparizione simbolizza la permanenza mentale dell'io e al tempo stesso ne prefigura la destinazione alienante [...]. La funzione dello stadio dello specchio si presenta quindi secondo noi come un caso particolare della funzione dell'imgo, che è quella di stabilire una relazione dell'organismo con la sua realtà, - o, come si dice, dell'*Innenwelt* con l'*Umwelt* [...]. Questo sviluppo è vissuto come una dialettica temporale che in modo decisivo proietta in storia la formazione dell'individuo: lo stadio dello specchio è un dramma la cui spinta

è «esistenza di una forma fuori dal proprio luogo»<sup>27</sup>, l'esperienza di un'alterità separata rispetto all'«oggetto di cui essa è conoscibilità»<sup>28</sup>. Perciò se è evidente che queste estemporanee divagazioni racchiuse negli scritti d'arte possano essere ricondotte alla coeva ricerca che in quegli stessi anni Settanta l'autore porta avanti proprio nei modi del «genere misto» delle sue ricostruzioni romanzesche, altrettanto andranno legate alla precipua natura della riflessione figurativa.

In primo luogo si dovranno allora tenere presenti le complesse istanze di una linea poetica sperimentale che assume a proprio fondamento la contraddizione manzoniana<sup>29</sup> di un esercizio letterario indefessamente rivolto al ritratto, alla scoperta, all'autopsia del vero<sup>30</sup> e insieme compromesso con la sua manipolazione, nell'alterazione della formalizzazione e nell'adulterazione dell'invenzione, una contraddizione assunta da Sciascia proprio nel momento in cui si fa aporia metodologica e ingenera il seme di una nuova strategia conoscitiva, di un nuovo 'genere'. La ricerca sciasciana infatti non si limita a riportare al centro la decisiva questione del bilanciamento polare di storia/finzione, documento/invenzione ma ne riattiva lo snodo problematico, ovvero la sostanza interpretante di questo tipo di forma. Ed è per questa ragione che Sciascia sceglie come interlocutore privilegiato per la messa a punto della propria scrittura più ancora dell'esempio de *I promessi Sposi* la «relazione»<sup>31</sup> costituita dalla *Storia della colonna infame*, una scrittura 'critica'<sup>32</sup>, di rottura e di svolta espressiva, perché costruita a strettissimo contatto con i referti e gli «atti» attorno a una materia incandescente, per molti versi inattingibile. Sciascia impara da Manzoni ad essere un «romanziero che si comporta da storico» in quanto a necessità di formulazione di una visione complessiva che è giudizio dei fatti, ma anche in

---

interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione [...] ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante).

<sup>27</sup> E. COCCIA, *La vita sensibile*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 45.

<sup>28</sup> Ivi, p. 42.

<sup>29</sup> «La storia, dico, abbandona allora il racconto, ma per accostarsi, nella sola maniera possibile, a ciò che è lo scopo del racconto. Congetturando, come raccontando, mira sempre al reale: lì è la sua unità. Dove se ne va, o piuttosto, come si forma quella del romanzo storico, che erra tra due mire opposte?» (A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere de' componimenti misti di storia e invenzione*, in cit.).

<sup>30</sup> A riguardo si riportano qui le osservazioni riccamente documentate contenute in D. BROGI, *I promessi sposi come romanzo storico*, cit., p. 97: «Per Manzoni, com'è noto, non esistono vie di mezzo: il compito dell'arte è quello di "evidenziare [: faire ressortir] la realtà" (A. MANZONI, *Lettera a Monsieur Chauvet*, in ID., *Scritti di teoria letteraria*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 115-116), "conoscere quello che è realmente, e di vedere più che si può in noi e nel nostro destino sulla terra" (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, Milano, Adelphi, 1986, p. 194). Questa posizione è sostenuta fino al paradosso di sconfessare la scrittura letteraria quando essa non riesca più a rifar "in certo modo le polpe a quel carcame, che è, in così gran parte, la storia" (A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*, in *Interventi sul romanzo storico (1927-1831)* di Zajotti, Tommaseo, Scalvini, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000)».

<sup>31</sup> «Non soltanto nel tono ma fondamentalmente, in essenza, è una relazione; e non a "uno più alto" ma a se stesso e ai suoi simili» (L. SCIASCIA, *Storia della colonna infame*, in ID., *Cruciverba*, cit., p. 1076).

<sup>32</sup> A riguardo Sciascia parla di «crisi», cfr.: «La ragione per cui Manzoni espunge dal romanzo [I Promessi Sposi] la *Storia* non è soltanto tecnica [...]. La ragione è che sui documenti del processo, sull'analisi e le postille di Verri, Manzoni entrò, per dirla banalmente in crisi. La forma, che non era soltanto forma, e cioè il romanzo storico, il componimento misto di storia e invenzione, gli sarà apparsa inadeguata e precaria; e la materia dissonante al corso del romanzo, non regolabile da esso, sfuggente incerta, disperata» (L. SCIASCIA, *Storia della colonna infame*, cit., p. 1076-1077).

quanto a consapevolezza che «l'approdo» per lo storico «non è un racconto dato come certo e veridico, perché lo storico non dispone di prove, ma di una congettura»<sup>33</sup>. La sua scrittura evolve quindi il momento aporetico del vero riluttante ai traslati e alle commistioni, della polispettricità che le infinite possibilità della rappresentazione fanno gravare sull'interpretazione, incuneandosi lungo il solco problematico di quel nodo congetturale. E' questa l'essenza delle opere ibride coeve a quegli scritti d'arte, «racconti-inchiesta»<sup>34</sup> secondo la formula utilizzata da Renzo Negri proprio in riferimento alla *Storia della Colonna Infame*<sup>35</sup>, concepiti nella direzione di un avanzamento e di un approfondimento di tale «nuovo» genere che più che sistema normativo si configura come postura procedurale di apertura e inclusione, come fascio di istanze e tensioni che puntano campi di forze<sup>36</sup> in costante mutamento e ridefinizione. Tale progressione espressiva aumenta di pari passo la stessa gittata conoscitiva della nuova forma romanzo come risulta tangibile dalle sue due realizzazioni sciasciane forse più compiute, *La scomparsa di Majorana* e *L'Affaire Moro*: nella *Scomparsa* la messa in opera di questa costruzione narrativa libera potenzialità latenti dalla complicazione con il proprio tema esercitandosi sul filo d'intuizione indimostrabile:

La scelta da parte di Sciascia del genere misto di storia e invenzione deve essere ancor meglio lumeggiata e posta in stretta connessione con il tema della scomparsa. [...]. Tra la folla di anonimi svaniti nel nulla c'è un filo comune. Chi è scomparso un tempo è esistito, quindi la sua vita è passibile di ricostruzione storica. Questa però non basta, perché il suo oggetto adesso non è più. Eppure continua a esistere, quanto meno nella memoria degli altri. Anche questa vita ulteriore quindi va ricostruita. Storia e invenzione, dunque. Lo status bifido dello scomparso, e più in generale la presa di coscienza della perdita o privazione [...] pongono in essere l'esigenza di questo connubio [...] si tratterà adesso di riconoscere come in esso la scomparsa non è solo il tema, ma la sostanza stessa di cui l'opera è fatta. La proposta sciasciana è quella di «riconoscere» la scomparsa, la sua pregnanza ontologica e letteraria. E, contestualmente, i due atti infatti si corrispondono, la verità della letteratura. [...] le verità dei documenti, per quanto valide, non sono mai decisive e dirimenti; rimangono sempre ambigue, ancipiti, passibili di smentite e rovesciamenti [...]. È invece nel sapersi disporre in uno stato di attenzione ricettiva nei confronti del «“razionale” mistero di essenze e risposdenze [e] di significati: appena visibili, appena dicibili», in

<sup>33</sup> Cfr., E. SCARANO, *Forme della storia e forme della finzione*, in «Moderna», VII, n.1-2, 2006, p.39: «La congettura è una rappresentazione immaginaria e verosimile, fondata sull'elaborazione logica di dati insufficienti per una rappresentazione veridica attendibile. Quando l'autore vi fa ricorso, la storiografia si avvale, quindi, della finzione».

<sup>34</sup> Una modalità espressiva sperimentata a partire da *La morte dell'inquisitore* del 1964, e proseguita negli anni con gli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* del 1971, *I pugnatori* del 1976, *La scomparsa di Majorana* del 1975 e *L'Affaire Moro* del 1978, e ancora negli anni Ottanta pur se non senza qualche sopraggiunto spostamento di prospettiva (in direzione della *Cronachetta*) con testi come *La sentenza memorabile* del 1982, *La strega e il capitano* e *1912+1* entrambi del 1986.

<sup>35</sup> Cfr. R. NEGRI, *Il romanzo inchiesta del Manzoni*, in «Italianistica», n.1, 1972, pp. 14-43. È lo stesso Sciascia a citarlo in L. SCIASCIA, *Storia della colonna infame*, cit., p. 1079: «Non c'era mai stato niente di simile [l'esperimento della *Colonna infame*], in Italia; e quando qualcuno, più di un secolo dopo, si attenterà a riprendere il "genere" (poiché Manzoni, come esattamente dice il Negri, prefigura il "genere" dell'odierno racconto-inchiesta di ambiente giudiziario), "le silence s'est fait": come allora».

<sup>36</sup> Cfr. P. BAGNI, *Il campo di forze dei generi*, in *Generi letterari*, a cura di A. Sportelli, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 8: «congedare l'immagine di uno spazio dei generi come luogo-contenitore che rende possibile un ordine, una gerarchia, una classificazione, per raffigurare i generi come mobili costellazioni prese in un campo di forze. L'immagine "energetica" del campo di forze permette di porre l'accento sul genere come linea di efficacia nella composizione e sulla fisionomia delle opere: forza attiva al lavoro nelle opere».

questa sorta di proustiana «passività», che Sciascia individua la chiave per ritrovare Majorana, e riconoscere la sua «scomparsa»<sup>37</sup>.

Ne *L’Affaire Moro* il procedere di tipo induttivo che struttura il racconto della Storia spinge la componente poetica oltre la propria invenzione per riportarla là dove era partita, al fatto, l’avvenimento che aveva dato avvio all’impulso di comprensione, rendendolo così finalmente comunicante:

Sciascia [...] indirizza il lettore verso una conclusione cui arriva per induzione e non per delle deduzioni derivate da una conclamata evidenza dei fatti, a meno che non siano così manifesti da essere invisibili. L’unità de *L’Affaire Moro* la ritroviamo proprio nel fatto che l’operazione di Sciascia mira al reale e non alla finzione; questa quasi per paradosso, è uno strumento che lo scrittore piega alle sue esigenze, il metodo che adopera per capire il caso Moro<sup>38</sup>

Si tratterà ora di capire in che modo invece lo specifico ambito della critica d’arte produca lo spostamento prospettico di cui si parlava, come insomma da parte sua avanzi e approfondisca il genere/non-genere «misto», e come lo specifico ‘genere’ stimoli e fruttifichi il discorso che intende parlare delle immagini. Lo scorcio schiuso dal modulo narrativo della biografia in figura permette di intuire come essa, puntando a ‘specchiare’ nella vita del singolo il sentimento di un’epoca, apra di massima alla possibilità di fare autenticamente ‘storia dell’arte’, procedendo nei modi propri dello stesso metodo storico, che sono, ancora una volta, quelli della congettura e dell’attribuzione di senso. La riflessione intorno all’arte si fa dunque critica nel momento in cui si fa anche storica, ma può farsi storica solo nel momento in cui viene trasfigurata in letteratura. E che una siffatta impostazione sussuma anche i precipitati di una precisa scelta di campo nell’ambito della critica d’arte, della progettualità che vuole ispirarla e guidarla, degli obbiettivi che si propone ce lo conferma l’*incipit* di uno scritto del 1981 dedicato all’amatissimo artista siciliano Bruno Caruso:

In un memorabile saggio pubblicato nel gennaio 1950 dalla rivista *Paragone* – e significativamente in apertura al primo numero – Roberto Longhi avanzava, intessuta di esemplari e vibranti aneddoti e citazioni, delle «proposte per una critica d’arte» volte ad affrancare ogni contemplazione, meditazione, ragguaglio e giudizio sulle opere d’arte, sugli artisti e sul corso della storia dell’arte dai legami e dai vincoli con un’idea, un sistema d’idee, una filosofia dell’arte e, conseguentemente, a riconsegnare la critica, e perciò la storia dell’arte, se non «nel grembo della poesia», «nel cuore dell’attività letteraria». Proposte, da parte di un critico d’arte (anche se di un critico fortemente e splendidamente vocato all’attività letteraria), da *ora della verità* ma di tardivo avvento purtroppo: quando già la critica andava per tutt’altre strade e con l’ambizione di

---

<sup>37</sup> G. FICHERA, *Il Majorana «ritrovato»: invenzione e verità nella Scomparsa di Majorana*, in *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, a cura di F. Monello, A. Schembari, G. Traina, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2009, p. 109-114. Sciascia innesta quindi nella forma ‘sperimentale’ manzoniana il controcanon di un tema peculiarmente pirandelliano, che si fa altrettanto strutturale in quanto vettore trasformativo. Il personaggio-Majorana, «uomo solo» passa da uno stato all’altro, dalla vita alla scomparsa senza mutare fisicamente, da un’identità che non lo riconosce a un’indistinzione che lo aliena: la metamorfosi è dunque, anche dal punto di vista del tema, nella ripresa del già dato, nell’immobilità di un moto circolare.

<sup>38</sup> A. PIRAS, «*L’Affaire Moro*» tra storia e letteratura, in «*Todo Modo*», II, 2012, p. 230.

consegnarsi al grembo della scienza invece che al grembo della poesia, della letteratura<sup>39</sup>.

Per capire quanto il riferimento di Sciascia al saggio longhiano sia programmatico sul piano del 'metodo' si dovrà tener presente l'intera argomentazione delle *Proposte per una critica d'arte* e riferirle anche al dibattito culturale a cui sono sottese. Se in esse in fatti si arriva esprimere l'esigenza «di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte [...] nel cuore dell'attività letteraria»<sup>40</sup> è perché si è riconosciuto che

Chi si cimenti nella restituzione del 'tempo' di questa o di quella opera d'arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe essere in essenza diverso da quello, anch'esso 'critico', del romanzo storico: metodo evocativo, polisenso, 'trame ténue de tremblants préparatifs'. L'impegno assunto dal Manzoni nel 1822: 'Io faccio quello che posso per penetrarmi nello spirito del tempo che debbo descrivere, per vivere in esso', è buono anche per noi e ci stringe a concludere che nella ripresa parlata del fatto più profondo e in apparenza meno motivabile dell'uomo com'è il produrre artistico, composto, non già di azioni e reazioni palmari, ma di sempre diverse 'condizioni libere', di occasioni imprevedibili e velate, non è alla fine da pretendere più che una verisimiglianza non contraddicevole, mai ad una certezza spietata e documentata che, del resto, è dubbio se abbia veramente luogo in alcuna storia e persino in quella della scienza. Questi i pregi di una critica d'arte che voglia, 'de ipso iure', convertirsi in istoria. Altro non ci è dato richiedere. Opere 'storicamente condizionate' e critica 'storicamente condizionata' chiedono e rispondono perennemente come specchi successivi che, di tempo in tempo, l'umanità trasmette del suo sussistere più profondo.<sup>41</sup>

Il 'metodo storico' invero permette di evitare il «senso grossolanamente deterministico» della «critica d'ambiente»<sup>42</sup> e di aprirsi alla «ricerca poligenetica dell'opera» come verifica dei rapporti «tra opera e opere» e «tra opera e mondo»<sup>43</sup>. Già abbiamo avuto modo di accennare quanto anche in Sciascia sia questo tipo di accertamento delle relazioni a sostanziare essenzialmente ogni suo discorso sul lavoro dell'arte; andrà però evidenziato come venendo così a porsi sulla linea di una corrispondenza ideale con il pensiero longhiano Sciascia scopra, più che una diretta sequela a un illustre e influentissimo maestro della critica d'arte italiana del Novecento, quelli che erano stati i prolegomeni al formarsi di una attenzione nei riguardi delle manifestazioni artistiche. Essa sembra infatti individuarsi a monte, in una tensione profondamente innovatrice, di cui certo anche Longhi si è fatto poi interprete, in quella esigenza insomma, sentita con sempre maggior forza nella riflessione critica dagli anni venti in avanti, di uscire dalla strettoia a cui per lungo tempo l'avevano

---

<sup>39</sup> L. SCIASCIA, [Testo], in B. CARUSO, *Le giornate della pittura*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 5-9.

<sup>40</sup> R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», n. 1, 1950, p. 19. Si veda per esteso il passaggio conclusivo: «Di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma certamente nel cuore dell'attività letteraria, che, ne sono sicuro, non potrà mai essere 'letteratura d'intrattenimento'».

<sup>41</sup> Ivi, p. 18.

<sup>42</sup> Ivi, p. 16.

<sup>43</sup> Cfr. *Ibidem*: «L'opera è una liberazione, ma perché è una lacerazione di tessuti propri e alieni. Strappandosi non sale in cielo, resta nel mondo. Tutto perciò si può cercare in essa, purché sia l'opera ad avvertirci che bisogna ancora trovarlo, perché ancora qualcosa manca la suo pieno intendimento».

costretta da un lato l'imponente lascito dell'idealismo crociano<sup>44</sup> e dall'altro gli ascetismi purovisibilisti<sup>45</sup>. Nei suoi esiti più avvertiti il dibattito anche teorico attorno alla funzione critica stava infatti cercando di superare quella travagliata antinomia in direzione di una «critica globale»<sup>46</sup> che fosse in grado di «condizionare storicamente l'incondizionato dell'arte», ovvero che sapesse dare conto sia dei significati che dei significanti, pure attraverso la restituzione delle «premesse culturali» trascese nell'opera<sup>47</sup>. E che le risposte all'imperioso bisogno di ristrutturazione interna del pensiero che intendeva interrogare l'arte abbiano in seguito conosciuto molteplici attuazioni e differenti investimenti interpretativi importa meno che sottolineare come anche Sciascia si collochi entro questa temperie

<sup>44</sup> Cfr. F. BANDINI, *I linguaggi della critica. La critica d'arte in Italia dal dopoguerra a oggi*, San'Arcangelo di Romagna, Fara Editore, 1996, p. 14-15: «La filosofia dell'arte che Croce ha in mente non vuole essere né sociologico-positiva, né, tanto meno, formalista ed empirica, iconografica: essa ha a che fare con il genio artistico, con la sua personalità e la sua individualità. Lo stesso termine "poetica" altro non è che uno pseudo-concetto, utile empiricamente, ma inconsistente filosoficamente. L'oggettività dell'arte risiede nella sua atemporalità ed è in quel valore ineffabile, la "liricità, che sta alla base del procedere dell'attività fantastica dello spirito che dà fondamento, o mette in moto, il percorso conoscitivo. [...] Croce, dunque, per un verso rifiuta ogni possibile dualità tra forma e contenuto, tra forma ed espressione nell'opera d'arte: questa non può che essere unitaria, unica, autosufficiente, incomparabile; per l'altro, rimprovera a quanti (vale a dire la scuola "purovisibilista", da Konrad Fiedler ad Alois Riegl a Heinrich Wölfflin) siano incapaci di pensare l'arte filosoficamente, per concentrarsi invece su schematizzazioni empiriche, oppure su formalizzazioni "stilistiche" che altro non sono che il risultato di astrazioni provenienti da settori extra-estetici del sapere».

<sup>45</sup> In particolare Konrad Fiedler con due sue influentissime pubblicazioni, *Giudizio delle opere d'arte figurativa* del 1876, e *Origine dell'attività artistica* del 1887, cerca di fondare il giudizio estetico in termini scientificamente accertabili, prendendo come unità misurabile ed esaminabile la 'visione', ossia l'elemento che stabilisce l'apprensione stessa dell'arte. A partire dalle categorie «a priori» kantiane, Fiedler considera «l'attività visiva dell'artista come una struttura organizzativa di forme universali autonome con finalità conoscitive.[...] attraverso la manualità e la tecnica, trasforma l'immagine interiore in una figura materiale, creando una realtà nuova» (R. SIMONIGINI, *Estetica dell'immagine. Gli stili come forme della visione e della rappresentazione*, Padova, Libreria universitaria, 2009, p. 29-30). Secondo Fiedler il giudizio artistico, al contrario di quello soggettivo, è oggettivabile in quanto appartenente a una sfera formale: esso perciò «deve essere riferito a leggi conoscitive generali poiché è espresso non dal gusto ma dall'intelletto» (*Ibidem*). Ciò che importa sottolineare è che secondo Fiedler l'arte, proprio in quanto attività conoscitiva e formativa, ha la capacità di 'creare realtà': «ciò che l'arte crea non è un secondo mondo a fianco di un altro che esisterebbe comunque senza di essa, ma con e per la coscienza artistica essa produce il mondo per la prima volta» (K. FIEDLER, *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa*, in ID., *L'attività artistica: tre saggi di estetica e teoria della pura visibilità*, Neri Pozza, 1963). Andrà però notato con Carboni (cfr. M. CARBONI, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2002, p. 119) che per Fiedler «il possesso visivo del mondo, quello che si intensifica in termini espressivi e produttivi nell'attività artistica può essere sottoposto a esame, ad analisi e verifica solo attraverso l'attività medesima del vedere» dal momento che sembra «non vi sia nella prospettiva fiedleriana – alcun varco transitabile» tra «ordine del vedere e ordine del dire». «Il problema della critica coincide perciò, in Fiedler, con la sua stessa vanificazione», al punto che la sua stessa possibilità e funzione è dubbia. Pur lontano dalla posizione fiedleriana (e in generale da ogni approccio teorizzante l'arte), Sciascia, che pure ha avuto modo di recepire l'eco di quegli studi (non fosse altro per l'interesse crociano a riguardo), sembra vivere il proprio esercizio critico con uno scetticismo di fondo che le è assimilabile se non nelle cause almeno negli effetti, tali da valorizzare oltremodo l'«intrinseca criticità» (Ivi., p. 120) e dell'opera e del discorso che la dice.

<sup>46</sup> G. ERCOLI, *La critica d'arte italiana tra crocianesimo e pura visibilità*, in «Antichità viva», novembre-dicembre 1987, p. 10.

<sup>47</sup> A riguardo Ercoli (*La critica d'arte italiana tra crocianesimo e pura visibilità*, cit., p. 10) ricorda la posizione di Roberto Salvini: «In entrambi i settori, quello dei 'significati' e quello dei 'significanti', Salvini vedeva riflettersi le premesse culturali e sociali, che gli sembravano invece trascese nell'opera d'arte in quanto tale, pur nutrita di tutta l'esperienza e di tutta la cultura – figurativa e non- assorbita dall'artista. E se quell'esperienza e quella cultura egli chiedeva al critico di considerare, era tuttavia per vederle infine trasformate "in altrettanti impulsi che tutti insieme hanno dato luogo a un 'accento', ad un 'tono' nuovo che si è impresso in una forma, 'quella' determinata 'forma', esclusiva di ogni altra, nella quale l'opera d'arte si è concretata: quella 'forma' espressiva" cioè, che individuale e irripetibile linguaggio, nasce 'tale' da quel tono, che dell'opera è il vero contenuto» (cfr. R. SALVINI, *Le nuove tendenze della critica e l'interpretazione della personalità artistica, ovvero autonomia ed eteronomia della storia dell'arte*, in Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'arte, settembre, 1979, Bologna, 1982, pp. 15-25).



culturale, come da lì parta la sua formazione prima e la sua scrittura poi, come dunque, pur se da una posizione esterna, volutamente lontano da posture professionali e consorterie ideologizzanti, partecipi consapevolmente alla problematizzazione dell'esercizio critico sull'arte, rivelandosi in tal modo sì soltanto un amatore<sup>48</sup>, ma non certo ingenuo. Ecco allora che la stessa condivisa elezione con Longhi di una via 'letteraria' alla critica «che sia insieme di contatto diretto con l'opera e di evocazione di un gusto circolante attorno ad essa»<sup>49</sup> è vissuta con netti apporti personali e profonde discontinuità rispetto per esempio alle restituzioni verbali, tipicamente longhiane, del materiale figurativo.

Si dovrà allora cercare di comprendere cosa significhi per critico non *attitré* che si volge consapevolmente a parlare di arte<sup>50</sup> ma che pure è scrittore in proprio, dotato di una poetica personale portatrice di istanze autorevoli e identificanti - fortemente marcata in senso, come abbiamo visto, ibridante e «misto» - ricondurre la scrittura critica «all'attività letteraria». Non sarebbe infatti sufficiente limitarsi a istituire un'equazione automatica dalla stretta interdipendenza che la riflessione poetica istituisce tra i moduli narrativi sperimentati nella costruzione dei romanzi e l'incidenza del metodo storico sul discorso che ritrae l'arte, tale da far esitare quella protensione letteraria necessariamente nella forma del romanzo storico. Perché non solo Sciascia all'interno degli scritti d'arte non si riferisce in modo comprensivamente sistematico alle strutture del genere misto ma pure non vi è alcuna realizzazione interamente compiuta in questa direzione. Quella del romanzo storico non è insomma altro che una suggestiva inclinazione di metodo, indicativa, piuttosto, di una diffusa ottica critica che presiede alla scrittura sciasciana nel suo complesso. Molto più caratterizzante per la nostra analisi sarà invece notare quanto la struttura argomentativa degli scritti d'arte sia debitrice di uno stile conoscitivo e di un'idea di scrittura che attingono direttamente al centro del discorso letterario sciasciano restituendone in cifra il loro peculiare colore. Rispetto al resto della produzione quei contributi critici paiono trasporre infatti una simile disposizione all'apertura continua dell'andamento dissertativo di cui tipica espressione è quella pulsione divagante e centrifuga del ragionamento che innerva

---

<sup>48</sup> L'amatorialità, il dilettantismo (cfr. Cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*) oltre ad essere ripetutamente ribaditi («Non sono un critico d'arte; e posso anche aggiungere, in coscienza, che non mi intendo di pittura, la mia sensibilità al colore è piuttosto scarsa» in L. SCIASCIA, *Lettera a Bottari: Palermo 8 aprile 1986*, in *Lorenzo Maria Bottari. I casi dell'amore*, Fasano di Brindisi, Skema, 1986, p. 7) sono condizioni deliberatamente elette, volte certo a esprimere una scelta di non professionismo ma pure il legame con un fare critico correlato «all'attività poetica» (cfr. A. DE PAZ, *Aspetti e percorsi della critica d'arte nell'età romantica*, in «Intersezioni», XX, 3, 2000, p. 412) che ha inizio nell'Ottocento e che ha evidentemente in Baudelaire il suo esponente più emblematico. Su quanto della postura critica baudelairiana sia ravvisabile anche in Sciascia cfr. 1.1.II. *Una scrittura allo specchio: in «funzione d'altro»?; e 2.1. I maestri del diletto: una critica in dialogo*).

<sup>49</sup> R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, cit., p. 13.

<sup>50</sup> In quanti siano principalmente poeti o scrittori 'in proprio' l'intenzionalità critica rispetto alle arti può essere tradotta anche dalla loro scrittura creativa: Longhi (Ivi, p. 13) ricorda il caso del *Les Phares* di Baudelaire, e dell'*Eupalinos* di Valery.

costitutivamente la postura scrittoria di Sciascia<sup>51</sup>. Le pagine dedicate alle arti sono anzi forse il luogo dove meglio si può esperire la fisiologia di questo tipo di pensiero ‘in divenire rammemorante’, trovandolo compresso e performante nelle brevi miniature degli scritti, che in una microcosmica corrispondenza custodiscono quindi l’impronta di un sistema di incremento digressivo<sup>52</sup>-«prefigurante»<sup>53</sup> più vasto. La ‘dispersione’ metodica attraverso cui paiono spesso articolarsi le riflessioni sui diversi artisti rivela così una struttura additiva non per accumulo caotico ma per ‘intuizione’ di attinenza, riconoscimento di affinità ordinante, compartecipante «somiglianza»<sup>54</sup>, in un perenne moto di accostamento e distanziamento tra l’identico e il totalmente altro che l’incessante opera di mediazione da parte della scrittura insieme stimola e amministra. Ed è una mediazione ardente che solo dopo aver consumato la fatica di uno scandaglio sfaccettante, assumendo le proposizioni per poi riprenderle in verifica spesso rovesciata, alla fine raggiunge esiti di grande levità e rapidità. La progressione analizzante frammenta il discorso in fronti permeabili e germinanti che innestano in sempre nuove proliferazioni sospingendo il passo di una ‘critica’ in cammino, erratico certo, dilettevole, ma pure intrinsecamente conseguente. Non ammettendo premesse teoriche ipostatiche, quello che viene a profilarsi è allora un tipo di giudizio sempre e ancora *in fieri* concepito attraverso gli incrementi continui del discorso così concrescente con modi che per questo sono assimilabili a una successione a *gradatio*. Questo divagare tra aneddoti, reminiscenze, e citazioni quale piacevole svagare della mente che insieme riposa e intensamente si appaga del gusto di una avvincente e motrice curiosità, deriva in larghissima parte da quell’atteggiamento generale di «felice» applicazione della propria intelligenza che anima la postura intellettuale di Sciascia, e in modo ancora più accentuato, la sua disposizione ‘dilettante’ nei riguardi delle arti. Ma è altrettanto un’opzione operativa di segno specifico, consapevolmente scelta come via d’accesso alla fruizione del manufatto artistico prima, e alla comprensione intera di una poetica autoriale poi. In tal senso è lo stesso Sciascia a evidenziare la valenza e le modalità del proprio ‘metodo’ critico in un contributo sull’opera di Renato Guttuso di grande interesse non solo per la particolare ampiezza e le importanti considerazioni di valore programmatico inseritevi ma pure per il sintomatico *iter* redazionale che ne fa un esempio tangibile delle ricadute di quelle

<sup>51</sup> Si avrà modo di esemplificare alcune delle costanti strutturali della scrittura sciasciana in, 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo* e 2. *Prospezioni*.

<sup>52</sup> Questa tensione all’inclusione memoriale, all’inserito ‘genealogico’ ha ricadute dirette sul profilo sintattico che, com’è stato notato, (A. DI GRADO, *Una linea dritta tra due arabeschi. Tradizione, innovazione e «rimosso» barocco*, in ID., *«Quale in lui stesso al fine eternità lo muta ...»*. Per Sciascia, dieci anni dopo, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1999, p. 48) si mostra «digressiva e curvilinea, capziosa ed erratica».

<sup>53</sup> A connotare l’opera sciasciana è infatti «un duraturo sistema di “figure prefiguranti”, incentrate sulla violenza animale e sulla forza cromatica, destinate a ritornare. [...] E Sciascia sa bene che re-petito è anche re-gressio: si tratta di un movimento all’indietro, di “spostamento e mascheramento”» (E. ZINATO, *Ibridazioni tra generi e prefigurazione poetico-saggistica nella scrittura di Leonardo Sciascia*, in *Omaggio a /Hommage à Luminizza Beju-Paladi*, a cura/édité par Igor Tcheoff, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stokholm, 2011, p. 248-250).

<sup>54</sup> cfr. L. SCIASCIA, *L’ordine delle somiglianze*, cit., p. 989.

dinamiche scritte che si sono descritte. Un punto di vista diacronico e d'insieme sulle successive versioni<sup>55</sup> dello scritto rileva infatti come una stessa linea argomentativa principale possa accrescersi del compimento di nuove aperture, di altri sviluppi potenzialmente praticabili. Le considerazioni più precisamente metacritiche cui verrà fatto di riferirsi ad esempio sono varianti allo scritto introdotte solo all'altezza della sua terza redazione che, 'aggiungendosi' dando corso a rivoli secondari, ne aumentano la portata, ne maturano l'implicita consapevolezza, rafforzandolo strutturalmente con un impianto che così si autogiustifica. Ma l'interesse dello scritto risiede, come si accennava, soprattutto sul piano dei contenuti, in una esplicitazione 'metodica' che detta il ritmo al percorso di analisi, confermandocene la natura 'itinerante' e progressiva:

Questi brevi testi – di Diderot, di Baudelaire – e altri cui ci avverrà di fare richiamo, sono delle approssimazioni, dei gradi di avvicinamento, a una proposizione che possiamo già nettamente dichiarare: le cose di Guttuso sono quanto di più vicino alla vita si possa dare nell'arte<sup>56</sup>.

Torna dunque a palesarsi una dinamica da avvicinamento permanente tra spinte centrifughe (il susseguirsi frammentario di discorsi altri), e centripete (l'orientamento dell'accentramento affermativo), la stessa che si era potuta intravedere con l'occasione della citazione che ha cominciato queste considerazioni iniziali di «avvicinamento» al lavoro di Sciascia sull'arte, «fantasie», come nel suo discorso critico lo sono le riflessioni «miste» di invenzioni e dati ma anche di vagheggiamenti e giudizi, che soltanto riescono ad approssimarsi alla 'verità' dell'oggetto, mai del tutto a raggiungerlo, comprenderlo, esaurirlo. È nel riconoscimento di questa eccedenza come zona di confine in margine/oltre il margine che si colloca per Sciascia l'esperienza dell'arte, la quale si profila così un luogo altro/non altro, vicino della proiezione di cui è investito e dell'identificante sentimento umano di cui è sostanziato, e lontano di una doppia alterità originale, quella autoriale-creativa, e quella semiotica-formale. In tale spazio di compresenza, il processo tra forze di fuga e di arresto non delinea meramente il momento informante la struttura discorsiva ma ne ispira lo stesso argomento interpretante: e lo scritto su Guttuso si fonda proprio sulla meccanismo pervasivo di quel

---

<sup>55</sup> La riflessione su Guttuso ha conosciuto quattro successive formalizzazioni. La prima intitolata *Guttuso a Palermo* risale al 1971: si tratta di un articolo in rivista (in «Galleria», Caltanissetta-Roma, XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971, pp. 149-152) che costruisce il primo nucleo interpretativo (l'origine siciliana e «l'angoscia» da personaggio verghiano come fondamenti creativi guttusi) su cui si articoleranno con aggiunte incipitarie e conclusive le altre versioni. La seconda intitolata *La semplificazione delle passioni* è inserita nel *Catalogo della mostra antologica all'opera di Renato Guttuso* (Palermo, 1971, pp. 15-18) e svolge un breve ampliamento iniziale in cui si 'dialoga', in un minimo *excursus* critico, con letture precedenti dell'opera dell'artista bagarese. La terza, la più ampia per estensione, introduce nella parte iniziale alcune considerazioni metacritiche che investono sia l'atto della 'visione' dell'opera, sia il suo ripensarla scritto, con ricadute anche sul piano interpretativo; inoltre viene ulteriormente amplificato il segmento finale articolando ancora più a fondo il tema dell'origine, luogo non solo geografico (la Sicilia) ma pure orizzonte familiare e personale. La quarta, sostanzialmente una ristampa della terza versione se si eccettua l'espunzione del segmento aggiuntivo finale, diventa uno dei saggi (dal titolo *Guttuso*) che confluiscono a formare la raccolta di *Cruciverba* (Torino, Einaudi, 1983, pp. 232-244, ora in L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in ID., *Opere [1971-1983]*, cit., pp. 1197-1209).

<sup>56</sup> L. SCIASCIA, *Guttuso*, in ID., *Cruciverba*, cit., p. 1200.

confronto trasfuso in parametro di sondaggio. Sulla scorta di Diderot<sup>57</sup> e Ortega y Gasset Sciascia valuta i disegni dell'artista siciliano attraverso l'indice duplice di una verità che andrà cercata/trovata dentro l'immagine, e contemporaneamente nel «montaggio di fatti cristallizzati, immagini discontinue, di idee disperse che si ricostruiscono in unità e movimento»<sup>58</sup> che articola le sue dissertazioni rispondendo, anche in questo modo, all'istanza costitutivamente storica della propria critica d'arte. Come ogni sforzo autenticamente interpretante le pagine sciasciane sulle arti «trovano» il loro oggetto insieme inventandolo e rinvenendolo<sup>59</sup> nel mentre lo innestano in una trama di rimandi che ne svela la sua stessa tessitura rendendolo così più che alla «apertura di nuove possibilità» alla «riapertura di possibilità realizzate»<sup>60</sup>. Il luogo dell'arte, e il corrispondente spazio critico con cui scambia i limiti ultimi, si impone dunque come territorio analogico da cui non è possibile uscire, perché il compimento del senso non può darsi che nell'oggetto stesso sollecitato da una tensione interrogante, dall'interlocuzione con l'altro da sé da cui si lascia ridiscutere e riconfigurare. È da questo punto di vista che l'esperienza dell'arte si fa specchio della condizione dell'umano: essa riflette la vita non nei termini di riproduzione mimetica dei suoi contenuti piuttosto ritraendone quel funzionamento generale di aspirazione all'uscita da sé, dalla singolarità particolare della propria contingenza, alla connessione ad altro e con l'altro, ad una visione d'insieme che la qualifichi e riqualifichi nel mentre afferma il valore irripetibile della propria specificità. In ciò sta appunto il valore che Sciascia, nel proseguo della sua riflessione, riconosce anche all'opera di Guttuso: nei suoi disegni infatti

---

<sup>57</sup> Cfr. Ivi, p. 1197: «Tra i pensieri bizzarri sul disegno di Diderot, ce n'è uno su cui convergono e da cui si diramano gli altri: "Autre chose est une attitude, autre chose une action. Toute attitudes est fausse et petite; toute action est belle et vraie". [...] Poco più avanti la distinzione si attenua e c'è come uno spostamento dall'oggetto al soggetto, dal modello all'artista. Si apre così la possibilità che il primo termine si cali e realizzi nel secondo, o al contrario – e che insomma la posa può essere azione o l'azione arridere alla posa solo che il disegnatore sappia e voglia, solo che il suo punto di vista si muova da fuori a dentro, da una situazione *eccentrica* a una situazione *centrica*». Il lascito filosofico è teorico di Diderot costituisce per Sciascia un serbatoio di materiali che continuamente riversa nei suoi scritti d'arte con numerose citazioni. Ricorderemo qui soltanto quale basilare rilievo abbia in Diderot la nozione di «rapporto» come elemento costitutivo del «bello» (cfr. D. DIDEROT, *Ricerche filosofiche sull'origine e la natura del bello*, Gaeta, Bibliotheca, 1996, p. 67: «Chiamo dunque *bello* fuori di me tutto ciò che contiene in sé di che risvegliare nella mia mente l'idea di rapporti; e *bello* in relazione a me, tutto ciò che suscita questa idea») dal momento che Sciascia stesso sembra far consistere nella capacità di individuare rapporti, attraverso la ricerca che mette in opera con i modi divaganti e aperti della sua scrittura, la possibilità dell'appercezione delle opere.

<sup>58</sup> Sciascia cita qui un passo tratto da *Sobre el punto de vista en les artes*, del 1924 di Ortega y Gasset, pensatore di cui si interessò particolarmente, facendone *altro* in dialogo con sé (si rimanda ancora a 1.3.2. *Formazione, influenze, invadenze: alle origini del pensiero sciasciano*). Un'influenza restituita puntualmente in F. PONTORNO, *Io Sciascia. Appunti su Todo Modo*, in «Il Giannone», VII, 13-14, gennaio-dicembre 2009, pp. 164-169, dove si rileva quanto «profonde siano le consonanze della filosofia disorganica di Ortega con la saggistica storica, letteraria o con la produzione narrativa di Sciascia» attraverso un'attenta messa in parallelo tra l'opera gassetiana e il romanzo.

<sup>59</sup> E. GUGLIELMINETTI, *Metamorfosi nell'immobilità*, Milano, Jaca Book, 2001, p. 182.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

la vicinanza alla vita non è data dal fatto che sono come la vita, che somigliano alla vita, ma appunto dal contrario. Non somigliano alla vita, non sono come la vita: sono, su un piano che non è quello della vita, la vita<sup>61</sup>.

La riflessione sull'arte ci mostra allora quanto non sia pensabile «uscire, se non restando sul posto, né restare sul posto, se non tentando continuamente di uscire»<sup>62</sup>; e, allo stesso modo in cui non si può «uscire», neppure si può 'finire': è questo il senso più immediato di quel procedere discorsivo ri-aperto, sempre sul punto di ricominciare, che, così, adombra altrettanto un rovescio di estenuazione al piacere restituito dal gioioso divagare, ripetutamente assurto quale condizione necessaria alla fruizione delle esperienze dell'arte. È, del resto, lo stesso andamento *a gradatio* a delineare un avanzamento continuo «con andata e ritorno e conseguente circolarità»<sup>63</sup>: di progressione in progressione Sciascia sembra procedere a una attenta verifica dell'idea posta a chiave dell'argomentazione percorrendone per intero l'itinerario della sua disamina, arrivando molto spesso ad includerne l'esito estremo della sua antitesi. Questo aspetto tensivo della rispondenza di opposti che il discorso viene a mettere in opera non si risolve però in un rapporto dialetticamente contrastivo finalmente sintetizzante, e nemmeno in una rifusione ermeneutica, sostanziano invece la processualità di un movimento che ha per estremo la condizione della sua impossibilità. Gli scritti sull'arte dispiegano insomma un discorso in procinto continuo di mutare, trasformato dall'incalzare del ragionamento, amplificato dall'affinità con voci autoriali altre, in una progressiva metamorfosante vincolata però circolarmente ai suoi elementi costitutivi<sup>64</sup>. Ma si individua anche, in questo modo, il carattere di una impianto cogitativo improntato dal gusto per un dissertazione sempre sul filo della smentita capace di perimetrare le idee in oggetto attraverso un percorso di analisi letteralmente para-dossale.

Questa impostazione scrittoria orientata ad una sistematica verifica scettica delle componenti di un problema e del corrispettivo materiale verbale sta alla base di un'altra tra le più rilevanti (e strutturali) procedure poetiche in cui si esplicita la creatività letteraria sciasciana: quella dello strenuo accertamento filologico dei termini posti in campo da cui passa la scoperta integrale dell'oggetto, del segno, dell'essenza del fenomeno, e, quindi, la possibilità di una sua conoscenza effettiva<sup>65</sup>. E non sarà un caso trovarne esempio anche negli scritti d'arte in accordo a quella aspirazione generale di una critica per 'via letteraria', come ci mostra una pagina dedicata all'opera dell'artista francese Louis Boilly:

---

<sup>61</sup> L. SCIASCIA, *Guttuso*, cit., p. 1200.

<sup>62</sup> E. GUGLIEMINETTI, *Metamorfosi nell'immobilità*, cit., p. 194.

<sup>63</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 196.

<sup>64</sup> A cui si legano anche figure di ripetizione, costruzioni parallelistiche, procedimenti di accumulazione e paratassi, ecc.. Per una descrizione delle soluzioni formali adottate nella resa di un'idea di metamorfosi, in questa sede interpretata sia come dispositivo simbolico sia come struttura cognitiva si rimanda a 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>65</sup> Anche nelle forme paradossalmente rovesciate di un racconto come *Filologia* (in L. SCIASCIA, *Il mare color del vino*, in ID., *Opere [1956-1971]*, cit., pp. 1324-1330), cfr. P. SQUILLACIOTI, *Filologia. L'ultimo riverbero del Giorno della civetta*, in «Il Giannone», cit., pp. 91-106.

*Les grimaces*: le maschere, stando al più antico francese; ma poi – senza molto discostarsi dall’antico significato – le smorfie, le caricaturali imitazioni, il viso d’allarme o di minaccia, le espressioni del disgusto, del dolore, del dispetto. Il visaccio, toscanamente, i visacci. O più propriamente, per la comune radice, le grinte: solo che la parola in italiano è stata usurata e stravolta dall’impiego nelle cronache sportive e politiche, a indicare forza, fermezza e tenacia. [...] Ma indugiamo ancora un po’ sulla parola. *Grimaces* sono anche le pieghe, le spiegazzature, i segni non regolari e casuali. In sloveno e in croato parola di eguale suono e scritta quasi allo stesso modo (*grimacè*) indica i muretti a secco, di confine o di terrazzamento della terra carsica: e ce ne ricordiamo non per conoscenza della lingua slovena e della croata, ma per conoscenza delle cose di Oton Gliha, pittore che assiduamente, e in variazioni che si possono credere infinite, ritrae quei muretti, quella terra: quasi che le *grimacè* fossero le linee di volti umani, quasi che mettessero ordine di espressione, di sentimento, nella desolata geologia carsica. E questo richiamo alle *grimacè* di Gliha non è estravagante rispetto alle *grimaces* di Boilly: pone l’analogia tra il volto umano e il paesaggio in quanto «forme» e in quanto «stati d’animo» (a parte il fatto degli «stati d’animo» che i volti umani esprimono). Non potendo, dunque, tradurre in «grinte», è meglio, per le tante e varie suggestioni che vi si raccolgono, mantenere la parola *grimaces*. *Les grimaces* di Louis Boilly<sup>66</sup>.

Sciascia dunque investe dei suoi propri modi divaganti e ‘filologici’ la disposizione cardinale di un’attività critica ricongiunta a quella letteraria, tale da rendere i due ambiti tangenti fino alla sovrapposizione. E si spinge ancora oltre su questa via nel considerare perfettamente assimilabili le espressioni delle arti figurative e della letteratura in quanto entrambe fondate su una radicale istanza di ricerca sull’essere dell’uomo nel mondo, sull’ambiguità dei rapporti con la realtà in cui è immerso. Sciascia osserva infatti che:

Nelle arti visive la vena letteraria ha un lungo e vasto corso. Tutte le volte che nel disegno, nella pittura, nella scultura, nel cinema si è voluto esprimere quel che l’uomo ha dentro – sogno, incubo, segreto, ricordo – si è fatta letteratura; e nella nozione in cui la letteratura è il segno più alto della vita, confessione (nel senso proprio della parola) che tutti e tutto coinvolge.<sup>67</sup>

Sulla base di questa condivisa zona di investimento figurale letteratura e arti figurative possono funzionare come serie comparabili in specie qualora una particolare declinazione di tempo e spazio abbia fornito loro una comune struttura al fondo della varietà delle loro forme espressive<sup>68</sup>. La scelta di una ‘via letteraria’ alla critica risulta allora tanto più potente sul piano dell’efficacia ermeneutica in quanto, attraverso di essa, la riflessione si dà a partire dal paragone tra espressioni parimenti creative, commensurabili in virtù di quella comune struttura che permette di instaurare una relazione di confronto.

In questo senso sarà interessante notare come il passo citato inizialmente, momento divagante di una progettualità biografica putativa, stabilisse subito un parallelo tra il profilo «solitario, sottile, paziente» dell’artista protagonista della biografia fantasticata e il carattere

<sup>66</sup> L. SCIASCIA, [Presentazione], in L. BOILLY, *Les grimaces*, Roma, Edizioni La Vite, 1994, p. 9.

<sup>67</sup> L. SCIASCIA, [Prefazione], in *L’opera grafica di Alberto Martini*, Milano, Sugarco Edizioni, 1975, p. VI. A riguardo si rimanda a 2.2. *Un’idea di metamorfosi*.

<sup>68</sup> Cfr. M. PRAZ, *Mnemosine*, SE, Milano, 2008, p. 56: «I vari mezzi espressivi, allora, corrisponderebbero a quelli che sono i personaggi nelle fiabe: la proposizione che i personaggi variano mentre la funzione rimane la stessa troverebbe riscontro in un’altra proposizione: i mezzi variano ma la struttura rimane la medesima».

altrettanto «paziente e sottile» dell'arte dell'incisione che si immagina pratici – come il vero *graveur* su cui si sta riflettendo, Gulino, realmente pratica in quel preciso modo. Una comparazione in questi termini pur nella profonda difformità stilistica che già si è avuto modo di evidenziare arriva ad assumere funzioni e capacità prospettiche tali da poter essere assimilata alla categoria longhiana delle «equivalenze verbali»<sup>69</sup>, non senza però qualche specificazione supplementare. Principalmente, infatti, la nota e oltremodo 'battuta' formulazione di Longhi, nella ricezione critica viene di consueto rinviata, molto opportunamente, a quella dimensione di ricerca linguistica associata ad un «linguaggio metaforico e analogico [...] indice forse più vistoso delle sue [di Longhi] straordinarie doti di scrittura e della sua concezione dello stile critico»<sup>70</sup>. Rispetto all'ampia rosa di considerazioni possibili su simili soluzioni comparanti, volte a evidenziarne di volta in volta ora l'implicazione linguistica, ora quella stilistica, ora quella ermeneutica, Sciascia sembra calibrare il baricentro della propria attenzione verso la valutazione della loro portata gnoseologica. E per comprendere appieno gli aspetti di questi procedimenti che paiono maggiormente involgere nella poetica critica sciasciana si dovrà tenere presente, ancora una volta, un preciso passaggio delle *Proposte* longhiane. In quel saggio, nel riprendere una descrizione medievale di alcuni cicli musivi<sup>71</sup>, Longhi sottolinea come le formule verbali che su di essi si soffermano costituiscano un esempio di «equivalenza verbale» non per un loro attagliarsi particolareggiato al «soggetto apparente» ossia all'opera in quanto superficie e oggetto, piuttosto per la capacità di coinvolgerne ed esprimerne il «soggetto interno, e validamente metaforico»<sup>72</sup>. Ciò significa che per essere tale l'equivalenza deve realizzare una «intuizione», la cognizione di un senso percepito nella sollecitazione sensoriale che insieme stabilisce e riconosce l'ordine di valore complessivo che lo abita. E questo perché come ha ben chiarito Ezio Raimondi a proposito della scrittura longhiana:

Nella letteratura artistica [...] dove la parola non può mai sostituire l'esperienza dell'occhio, il problema della descrizione delle opere d'arte non si pone solo come momento retorico o lessicale del discorso, cioè come rischio di una cattiva traduzione

---

<sup>69</sup> In R. LONGHI, *Scritti giovanili 1912-1922*, in ID., *Opere complete*, Firenze, Sansoni, vol. I, tomo I, p. 456: «una volta fissate storicamente le modalità di forma che servono di punto di riferimento per la comprensione storica di quell'opera singola, sia possibile ed utile stabilire e rendere la particolare orditura formale dell'opera con parole conte ed acconce con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo - vogliam dirlo per umiltà - in quanto mantenga un rapporto costante con l'opera che tende a rappresentare. Ci pare che sia possibile creare certe equivalenze verbali di certe visioni; equivalenze che procedano quasi geneticamente, a seconda cioè del modo che l'opera venne gradualmente creata ed espressa. Non sappiamo se ciò sia tradurre e – poiché tradurre è stato dimostrato impossibile, speriamo che non lo sia – ma da quando un fatto personale è inevitabile per chiunque intenda fare storia, crediamo che questo nostro modo possa ancora aver luogo in un buon metodo di critica storica delle arti figurative; e ce ne pare riprova il fatto che quelle nostre "trascritture di opere d'arte" non avrebbero più alcun senso ed alcuna efficacia una volta astratte dal rapporto essenziale e continuo che mantengono e vogliono mantenere con l'opera che le ha provocate».

<sup>70</sup> P. V. MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 307.

<sup>71</sup> R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, cit., p. 7.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

verbale di un'impressione visiva, ma soprattutto come sistema interpretativo e circostanza illuminante<sup>73</sup>.

Di una simile facoltà di apprendimento unitario del 'pensiero' dell'immagine, Sciascia non solo dunque si mostra profondamente conscio ma pure sembra farne il motivo di massima attrazione e interesse dell'incontro con l'opera figurativa. È questa la caratteristica che fonda la peculiarità del suo discorso critico sull'arte, istituendo quella 'zona ulteriore' verso cui muovere la direzione di avanzamento della propria creatività riflessiva. Ed in ragione di ciò se l'opera d'arte può essere letta come un altro modo di farci «vedere il tempo»<sup>74</sup>, del tutto affine alle sperimentazioni in forma «mista» del suo 'romanzo': come in quello può darsi visione/interpretazione d'insieme così nell'immagine si dà, nella condensazione iconica, la realizzazione simultanea di verità concomitanti<sup>75</sup>. Ma le procedure di equivalenza a cui Sciascia dà corso sono soprattutto momenti di riconoscimento di pertinenze in relazione, indizi posti a intuizione di una similarità tra fenomeni apparentemente disgiunti: esse sussumono di conseguenza la primaria spinta trasformativa del suo procedere discorsivo. Quello comparativo diviene così il grado intermedio catalizzante la dinamica circolare dell'interrogazione sul senso, che trova, come è facile capire, nell'equivalenza verbale l'espressione somma dell'aspirazione interpretativa della scrittura critica. Ancora un passo della riflessione sull'opera di Trombadori può servire esemplificare tale siffatto movimento di presa per fermi e campiture:

così è stato per Trombadori: anche dipingendo assiduamente Roma, nella «sua» Roma c'è, come per essenza, Siracusa. Quel che piaceva a Roberto Longhi delle «vedute» romane di Trombadori – una Roma incantata e deserta in cui la luce d'alto miraggio sembra mutarsi in quella di un silenzioso plenilunio – è appunto in questa essenza, che chi conosce e a ma Siracusa non stenterà a cogliere: la luce che pur intensa e dilagante per magia di silenzio sembra attenuarsi (ma non a velare le cose e confonderle, a renderle invece più vive e nitide), i colori farsi più leggeri e quasi sul punto (ma in quel punto più segretamente ricchi) di essere come assorbiti, di svanire nell'aria; e il rendere le strade, le case, i monumenti a un fatto di natura: ma una natura clemente, propriamente da idillio (da stato di pace) e insomma teocritea: e cioè popolata di miti. E invincibilmente pensiamo a Siracusa – non al portarsela dentro del Trombadori pittore sapientemente padrone dei suoi mezzi, maturo; ma del Trombadori giovane che vive e attento e ansioso segue i movimenti di quegli anni [...]. Pensiamo a una Siracusa in cui è arrivato D'Annunzio: e ci è guida all'immaginazione quel racconto di Vitaliano Brancati sulla singolare avventura di Francesco Maria: l'avventura d'annunziana di un

<sup>73</sup> E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mondadori, 2003, p. 98.

<sup>74</sup> D. BROGI, *«I promessi sposi» come romanzo storico*, cit., p. 112.

<sup>75</sup> Su carattere concomitante della verità dell'immagine si veda anche 2. *Prospezioni*. La questione è forse esemplificata al meglio da due suggestioni: la prima in riferimento alla funzione dell'immagine ne *Il cavaliere e la morte* che come ci ricorda Traina partecipa di quella «coincidenza degli opposti [...] consustanziale alla sua scrittura», cosicché, secondo l'interpretazione di Ernestina Pellegrini «il Cavaliere è, per il Vice, l'immagine, la "condensazione simbolica" di entrambi [del Vice e del "nemico" Aurispa], sia di "chi va alla ricerca della verità" (il vice stesso) sia del male storicamente vincente (Aurispa)» (cfr. G. TRAINA, *Postille sul Cavaliere e la morte*, in ID., *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, Milano, La vita felice, 1999, p. 138); l'altra che viene da una considerazione dello stesso Sciascia sulla fotografia come «entelechia» (cfr. M. RIZZARELLI, *Images à la sauvette*). Sciascia, *i fotografi e le fotografie*, in «Il Giannone», cit., p. 151: «la fotografia rappresenta per lo scrittore una "verità momentanea, verità di un momento che contraddice altre verità di altri momenti"»).



giovane di Pachino, in provincia di Siracusa, che è stata un po' anche l'avventura di Vitaliano Brancati e in pieno quella di Francesco Trombadori, nato vent'anni prima. [...] il fatto è che il dannunzianesimo è stato come una vaccinazione. Nella pittura del Trombadori maturo (così come del maturo Brancati) non una sola ombra ne resta. È una pittura serena e severa, di vibratile essenzialità, di una semplicità in cui confluiscono però le più complesse esperienze del novecento europeo.<sup>76</sup>

Nella scelta di una 'via letteraria' al discorso sull'arte Sciascia quindi trasfonde pienamente non solo le proprie messe a punto creative (nei modi di un'invenzione captativa, della divagazione interrogante, della verifica filologica, ecc.), e le strutture cognitive che le animano, ma pure lo statuto massimamente critico della sua scrittura, secondante la più caratterizzante postura del moderno. Questa componente di mediazione interna fornisce all'esercizio letterario un coefficiente cogitativo e gnoseologico che ne inspessisce la densità prospettica e la ricchezza semantica, e che, cosa ancora più importante, ne costituisce la radice prima della sua rilevanza artistica. Ed è lì dunque che per Sciascia si situa parimenti l'attenzione scritta verso le arti, da lì che deriva direttamente la possibilità di fare conoscenza del valore di un'opera. Al fondo dell'esibito atteggiamento disimpegnato e della pretesa di produrre un discorso nient'affatto preoccupato di isolare e definire un nucleo di verità singolarmente enunciabile, dichiarandosene in proprio incapace, Sciascia, in parte forse sorprendendo anche se stesso, attinge invece alla sorgente e del momento creativo dell'esperienza artistica di cui sceglie di occuparsi e della scrittura con cui intende raccontarla. Se il valore di queste pagine risiede precisamente nel loro moto di allontanamento, nella loro inconclusione è perché attraverso di essi si sperimenta, oltre che la possibilità di interrogare la visione e renderla parlante, una forma effettiva di 'avanguardia'<sup>77</sup> conoscitiva. Il senso di questo avanguardismo non sta però in un pretenzioso ribellismo vacuamente rimbombante: esso risiede piuttosto nella capacità di ricongiungersi alle punte più avanzate della riflessione critica anche di ambito figurativo sviluppando fino in fondo le premesse di quella particolare idea-forma di scrittura. La sistematica coerenza interna del proprio fare letterario permette a Sciascia il traghettamento da una posizione di partenza di una certa consapevolezza (ma anche non particolarmente discreta) come la comune percezione di una improrogabile esigenza di rifondazione della critica d'arte ritemprata da un'ottica storica, alla scelta di esercitarla fuori campo, oltre gli schieramenti lungo un percorso di applicazione in presenza che approfondisce i propri fondamenti fino a precorrerne gli sviluppi successivi. In questi termini credo si possa interpretare la singolare consonanza con posizioni critiche più recenti, elaborate anch'esse, non evidentemente per caso, a stretto contatto con modelli letterari. Jacqueline Risset per esempio partendo da

---

<sup>76</sup> L. SCIASCIA, *Ni muy atrás ni muy adelante*, cit., p. 144-145

<sup>77</sup> Sciascia non ha mai nascosto la propria aversità nei confronti delle avanguardie storiche: e tuttavia difendendo «la tradizione, nello spirito agonistico di un "classicismo paradossale", problematico ma resistente» (F. MOLINTERNI, *La nera scrittura. Saggi su Leonardo Sciascia*, Bari, B. A. Gaphis, 2007, n., p. 49) innova profondamente l'esercizio della scrittura.

alcune considerazioni sulle dinamiche di ideazione della *Recherche* proustiana riflette sull'esercizio della critica d'arte rileggendone il ruolo per entro una 'categoria del tentativo' che ne rifonda l'intima istanza letteraria, andando a ricomprendere quegli stessi approcci figurali con cui Sciascia ne ha espresso l'esigenza:

Trasponendo il problema alla definizione della critica d'arte odierna, [...] non si tratta di indicare un discorso che si faccia mimetico dell'opera, non si tratta di pretendere che i critici pratichino una scrittura «artistica» - il che equivarrebbe ad augurare una regressione massiccia dell'arte verso il campo «decorativo». Si tratta invece di indicare un terreno di partenza comune, «critico», che animerà lo svilupparsi dell'opera, e «creativo» dell'intensità con cui il critico aderirà al paesaggio e al processo artistico nel suo insieme. Nella critica contemporanea agisce la tensione che sottende tutte le grandi imprese artistiche dell'epoca, e che implica decentramento, perdita della globalità, frammentazione, provvisorietà, ecc. [...] Quando si indica l'emergenza delle «categorie del tentativo», si formula allo stesso tempo il nuovo compito della critica: non sistematizzare il detto dell'opera ma far uscire alla luce la sua riserva di *non detto*. Se si ipotizza che il rapporto specifico del discorso artistico al senso sia l'oscillazione veloce, continua, affermata e riaffermata, tra totalità del senso e perdita del senso, si dovrà accettare che il compito della critica non sia quello di recuperare il gesto artistico *dalla parte del senso*, ma di disegnare con rigore la sua traiettoria sfuggente e splendente.<sup>78</sup>

L'esercizio critico sta così nella stessa luce alba del momento creativo, nel momento cioè in cui si attiva la tensione alla costituzione di senso. Esso tuttavia è al contempo proiettato in quello «“svuotamento di significato” operato negli oggetti dall'intenzione allegorica»<sup>79</sup>, tale per cui, scissa dal legame di covalenza con il senso, l'opera produce una polarità attrattiva ambigua. Attraverso l'assunzione dello spazio aperto dalla serie delle possibilità proliferanti che commutativamente si situano in questo luogo primigenio di sospensione e potenzialità il lavoro dell'arte può essere esperito come vettore di definizione di una processualità. L'opera stessa è una costruzione fondamentalmente basata sul movimento dello sguardo che mette in relazione i segni atoni in cui è parcellizzata, che possono invero rendersi significanti solo nella complessione dell'insieme. L'elaborazione dell'arte non produce in effetti una copia del mondo bensì una forma di interrogazione dei fondamenti che la fanno essere, attraverso una «implicazione intenzionale in circolo»<sup>80</sup>. La dimensione correlativa che così si scopre attiene pienamente all'esperienza del mondo, alla necessaria realtà di trasformazione continua del rapporto con esso:

una metamorfosi in virtù della quale le apparenze sono istantaneamente destituite di un valore che esse dovevano unicamente all'assenza di una vera percezione. Così la percezione ci fa assistere al miracolo di una totalità che supera quelle che crediamo essere le sue condizioni o le sue parti<sup>81</sup>

<sup>78</sup> J. RISSET, *La categoria del tentativo*, in *Autonomia e creatività della critica* a cura di A. Bonito Oliva, Cosenza, Lerici, 1980, p. 99.

<sup>79</sup> G. AGAMBEN, *Nymphae*, cit., p. 57.

<sup>80</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2003, p.195.

<sup>81</sup> Ivi, p. 35.

La divagazione stessa allora assumerà una valenza cognitiva tanto più fattiva quanto più il suo moto di percussione rabdomante in direzione del senso si farà occasione per restituire la condizione del reale, ovvero di «quel contesto in cui ogni momento è non solo inseparabile dagli altri, ma in un certo qual modo sinonimo degli altri, in cui gli “aspetti” si significano vicendevolmente in una equivalenza assoluta»<sup>82</sup>.

Non mimetica dell'opera che interroga il fondamento del mondo, la critica d'arte sciasciana, come quella, tende a ritrarlo, aprendosi un'altra via alla mimesi dell'esistenza secondo quanto Sciascia stesso suggerisce:

Di divagazione in divagazione – e nulla è più delizioso, per uno scrittore, del divagare, dell'estravagare: lo scrivere sembra diventare pura, trasparente esistenza<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 421.

<sup>83</sup> L. SCIASCIA, *La sentenza memorabile*, in ID., *Opere [1984-1989]*, cit., p. 1217.



## II. Una scrittura allo specchio, in «funzione d'altro»?

Di fronte alla visione dell'arte Sciascia dunque da un lato procede a una messa in relazione tra sentire e ricordare, tra rinvenire e dare senso, dall'altro adotta se stesso facendosi altro<sup>84</sup>: eventualmente cangiante la postura del suo sguardo fa assegnamento sull'opzione sempre rinnovata di una liberante vocatura inventiva, non iniziatica<sup>85</sup> ma riconoscibilmente 'tradizionale', poetica, sciolta da costrittive necessità dimostrative e dispotici demoni teorici quanto da tiepidanti irrigidimenti analitici. Orientata al fondo da un afflato contestuativo storicizzante ma non storicista, giustificativo senza determinismi, la scelta di una pronuncia sull'arte sfuma nella stessa dimensione traspositiva della letteratura, condividendone, come abbiamo visto, lo snodo critico generativo. Nel medesimo tempo però in cui si riconosce come l'essere scrittore in proprio si riversi nella riflessione sull'arte mutuando una ricerca che solo apparentemente pertiene in modo esclusivo al fronte della narrazione - eco piuttosto di una estensiva indagine gnoseologica - altrettanto rispetto a quella dimensione di composizione letteraria forte, nelle pagine dedicate al lavoro artistico si registra inevitabilmente una conduzione di elettricità minore. A fronte di un rafforzamento dell'aspetto processuale del discorso messo in opera in vista della promozione di nuclei interattivi di senso, si ha infatti una cogenza dell'oggetto artistico in esame che sposta, rivendicandolo per sé, il baricentro della scrittura, tale per cui essa si scopre, anche, in «funzione d'altro». Ecco così che quel moto interminabile di approssimazione e «avvicinamento» laddove più da presso arriva a stringere la forbice tra il proliferare rispondente delle divagazioni e la gravitante linea tematica principale costituita dall'opera, la parola incontra il manufatto artistico assumendone l'istanza espressiva. In questi spazi di convergenza, che l'argomentazione realizza specialmente nelle sue parti finali, pur se mai in termini di raggiunto compimento, si tocca la dimensione materiale dell'opera, quale oggetto risultato di un procedimento tecnico-creativo, e quale configurazione fisica di una superficie che realizza un'intuizione. Nonostante perciò sia innegabile che l'operazione critica di Sciascia nei riguardi dell'arte si mantenga sostanzialmente non descrittiva, queste zone discorsive richiamano a una maggiore aderenza verso la concreta conformazione dell'opera,

---

<sup>84</sup> Qui in particolare in riferimento alla ripresa di procedimenti letterari sperimentati nella composizione dell'opera maggiore, ma si consideri quale anche altra suggestione in merito: Cfr. A. DI GRADO, *Lo scrittore e il saggista*, in *Omaggio a Leonardo Sciascia. Atti del Convegno di Agrigento 1990*, a cura di Z. Pecoraro e E. Scrivano, Provincia di Agrigento, 1991, p. 13: «“Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change”: quale in lui stesso alfine eternità lo muta. Come nel sonetto *Le tombeau d'Edgar Poe* di Mallarmé, citato nel saggio sulla fotografia come “entelechia”, la morte ha trasfigurato Leonardo Sciascia restituendolo a lui stesso [...] come a dire (se si può dire) razionalmente alienato e, in forza d'una programmata strategia dell'intelligenza, sottratto a sé stesso, sdoppiato: fra “corda civile” e “corda pazza”, fra razionalità inquisitrice e la sacrificale passività degli inquisiti, fra le speculari imposture di Vella e Di Blasi, o ancora fra Montaigne e Pascal».

<sup>85</sup> Cfr. R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, cit., p. 16: «L'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte. Un'opera sola al mondo, non sarebbe neppure intesa come produzione umana, ma guardata con reverenza o con orrore, come magia, come tabù, come opera di dio o dello stregone, non dell'uomo. [...] È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica».

ovvero nei riguardi di una presenza fattuale che, per quanto possa usarsi in modo al limite pretestuoso, si impone quale ragione prima di ingaggio. Provando allora a fare nostra quella stessa modalità operativa della critica sciasciana per cui ogni assunto viene, di transito in transito, sospinto in verifica all'estremo del suo rovesciamento, partiamo da quanto la prima parte delle nostre riflessioni di «avvicinamento» avevano accertato, ossia la determinante identità autoriale di Sciascia e la sua incidenza nell'ordine dell'ideazione argomentativa, tentando di problematizzarla appunto alla luce dell'astanza<sup>86</sup> dell'opera. L'essere in proprio scrittore andrà allora posto a confronto con la rispettiva postura 'antitetica' dell'esserlo «in funzione d'altro» con la quale fa sistema<sup>87</sup>. Ciò significa che le pagine dedicate alle arti andranno valutate nell'ordine di complessità di questa coesistenza, che potrà costituire modello 'di controllo' anche nei riguardi della restante opera sciasciana permettendo di avanzare ipotesi e ridiscutere alcuni dati di partenza. Ma per procedere in questa direzione si dovrà preliminarmente chiarire la stratificazione ermeneutica che quelle formulazioni pongono in gioco, ripensarne il valore, accertarne la praticabilità. Com'è noto si deve a Gianfranco Contini l'ideazione della categoria di «scrittore in funzione d'altro» elaborata proprio in relazione all'opera di Roberto Longhi<sup>88</sup>: per essa vengono a convergere un fascio di istanze analitiche pertinenti allo stesso atto critico che così in sezione rende cognizione delle spinte di sperimentazione stilistica insite al peculiare profilo del magistero longhiano ma insieme impressione dell'epoca, dei modi in cui essa rilegge, scuote e rilancia la pulsione innovativa endogena alla scrittura stessa. In questo senso è stata intesa da Manuela Marchesini<sup>89</sup> che ne ha limpidamente approfondito la pregnanza semantica erigendola a

<sup>86</sup> Cfr. C. BRANDI, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1970. Secondo Brandi l'«astanza» consisterebbe nella «particolare presenza che la coscienza prova di fronte alla realtà pura dell'arte» (Ivi, p. 55).

<sup>87</sup> Secondo la postura epistemologica propria della riflessione sull'idea chiave di «metamorfosi nell'immobilità» adottata nel presente lavoro, indicata in E. GUGLIELMINETTI, *Metamorfosi nell'immobilità*, cit., p. 199: «La metamorfosi è un'idea quando è portata a conguaglio con la condizione della sua impossibilità, dunque con l'immobilità. La filosofia, che ha in odio le tesi, attende alla produzione di idee, che sono – ciascuna – un sistema, una contraddizione confessata e risolta, un cerchio completo. Come concetto la metamorfosi si iscrive nelle categorie di una filosofia del continuum. Come idea vi si sottrae, non è più una funzione della vita, ma il punto di snodo di istanze ontologiche fondamentali, qui designate come “regola”, “vita”, “spirito”, e “forma”. Le idee si esprimono volentieri in un ossimoro [...]. Ogni idea è una monade, che ricomprende la totalità da un'angolazione particolare e in un dominio circoscritto dell'essere, definito dall'oggetto di volta in volta posto a tema del comprendere».

<sup>88</sup> L'espressione compare per la prima volta in G. CONTINI, *II. Longhi prosatore*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 111. All'opera di Longhi Contini si lega in una lunga frequentazione che prosegue negli anni dando esito a numerosi contributi: I. *Sul metodo critico di Roberto Longhi*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, cit., pp. 101-110.; III. *Per la ristampa del Piero*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, cit., pp. 123-126; ancora *Per Roberto Longhi*, in «Paragone Arte», XXI, 244, 1970, pp. 3-5; *Varianti del Caravaggio. Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 299-318; *Memoria*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, cit., pp. 347-368; *Prefazione* in R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, pp. IX-XX. Sul rapporto Contini-Longhi fondamentali sono gli studi di P. V. MENGALDO, *Preliminari dopo Contini*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 159-163; di E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, cit.; e di M. MARCHESINI, *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda*, Modena, Mucchi editore, 2005 forse il più esaustivo, documentato e lungimirante contributo alla questione, a cui si rimanda per una bibliografia completa sull'argomento.

<sup>89</sup> M. MARCHESINI, *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda*, cit. Nel suo mirabile studio Marchesini osserva come per Contini Longhi costituisca una «carta di tornasole della modernità letteraria», «e al contempo,

ficcante costruzione prospettica attraverso cui guardare alla «ridefinizione continiana della critica»<sup>90</sup> che al contempo include un diverso paradigma della manifestazioni riflessive della scrittura. Se «il contenuto tecnico e l'ascrizione a una verità non fittizia»<sup>91</sup> paiono essere la cifra discriminante questa «categoria spuria di scrittori»<sup>92</sup> a propria volta il riferirvisi di Contini nei termini di «galileiani»<sup>93</sup> problematizza quella distinzione sottolineando come il loro valore stia precisamente in quell' «intenzione formale che li accomuna, in quell'alternativa o concerto di *Dichtung* e *Wahrheit*»<sup>94</sup>. Finzione (poesia) e verità: la tessitura di questi due elementi trama dunque «la dialettica della lotta (o, che fa lo stesso, della collaborazione) fra esposizione algebrica, in definitiva translinguistica, dei risultati scientifici e cifratura appassionata e suadente della ricerca»<sup>95</sup> che costituisce in ultima istanza l'essenza del discorso di relazione, e in relazione ad altro. Da tale articolazione permanente il procedimento riflessivo cresce se stesso in espressività ed invenzione: e valicando così l'aderenza puntuale del livello di secondo grado arriva ad ordinare interamente un'architettura argomentativa. La critica sperimenta allora una «emancipazione»<sup>96</sup> e il proprio «progredire a “genere” autonomo»<sup>97</sup>, in un diffuso carattere distruttivo<sup>98</sup>/costruttivo che si inocula nel corpo delle formazioni discorsive (più o meno) consolidate. È, del resto, la strada che fin dai suoi albori la modernità traccia attraverso la scrittura saggistica, in cui primaria è sempre l'«istanza di verità»<sup>99</sup>, la necessità di riportare dati, ridiscutere evidenze; ed è, poi, la sostanza stessa del discorso letterario sciasciano<sup>100</sup> che così vediamo confermata

---

[il suo] *alter ego*» (p.12). Longhi infatti fin dal principio «realizza una summa di poesia e scienza [...] abbozzando così quel *balancing act* di diligenza e voluttà che è la scrittura in funzione d'altro, continiana inclusa» (p.42). In questo contesto «la critica non è un'attività applicativa bensì, [...] *sorgiva*. [...] Attraverso Longhi “grande scrittore d'arte al massimo tenore di scientificità” attingiamo così le più ampie sorti della critica letteraria, collocata da Contini in una genealogia post-dannunziana che parte da Port-Royal di Sainte Beuve. Contini è convinto che l'operazione *estrapolante* di Longhi vada ripetuta, *mutatis mutandis*, nella critica letteraria; una critica letteraria che s'è spostata dalla letteratura solo per grado ma non per struttura» (p. 43-44). In questo senso Contini promuove il metodo longhiano come esemplare, anche se «più che di metodo, mai come tale teorizzato dall'afilosofico Longhi [...] è forse meglio parlare di principio metodologico. Si tratta [...] della proposta di una critica figurativa pura che Longhi formula all'inizio del secolo e che ha il suo perno nel concetto di relazionalità delle forme dell'arte figurativa. [...] Il relazionale è non solo “un canone metodico di critica”, ma di ogni critica» (p. 44) che impone «il “riconoscimento della critica di valore puro come variante limite della critica euristica filologica”» (p. 45).

<sup>90</sup> Di una «critica come esecuzione, modellata sull'esecuzione musicale», cfr. M. MARCHESINI, *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda*, cit., p. 10.

<sup>91</sup> G. CONTINI, *II. Longhi prosatore*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, cit., p. 111.

<sup>92</sup> M. MARCHESINI, *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda*, cit., p. 9.

<sup>93</sup> G. CONTINI, *II. Longhi prosatore*, cit., p. 111.

<sup>94</sup> Ivi, p. 112.

<sup>95</sup> G. CONTINI, *III. Per la ristampa del Piero*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, cit., p. 126.

<sup>96</sup> G. CONTINI, *Due frammenti di critica della critica. II. Per un italianista*, in ID., *Esercizi di lettura*, Torno, Einaudi, 1974, p. 203.

<sup>97</sup> *Ibidem*

<sup>98</sup> M. T. COSTA, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, cit., p.28: «In attesa della svolta il carattere distruttivo appare così come portatore di un *novum*, di un cambiamento, di un bisogno di emanciparsi dal passato, senza tuttavia dimenticarlo, ma instaurando con esso un rapporto critico».

<sup>99</sup> G. CONTINI, *III. Per la ristampa del Piero*, cit., p. 126.

<sup>100</sup> Cfr. E. ZINATO, *Lo strazio e la luce. L'esordio poetico di Leonardo Sciascia*, in «Istmi», n. 17-18, 2006, p. 15: «Tutti i testi di Sciascia consistono infatti di una “materia saggistica” che può assumere i modi del racconto, dell'apologo, della cronaca, del documento, senza che venga meno tuttavia la volontà di argomentare, anche

nelle pagine dedicate alle arti. La fedeltà a quella metodica *au contraire* che affronta la coesistenza del doppio binario sciasciano di scrittore ‘in proprio’ e «in funzione d’altro» se induce quindi a ribadire quanto è già del tutto noto riguardo il ricorso mescolante dei generi e l’ispirazione saggistica dell’invenzione poetica, altrettanto ci permetterà di ricondurre quell’assetto discorsivo oltre che alla matrice cognitiva, critica, del moderno, ad una postura espressiva «galileiana» consistente «in una disposizione epistemologica, non estetizzante, nei confronti della scrittura – disposizione che come tale, viene prima delle distinzioni fra generi letterari e sta al cuore di un certo modo di fare letteratura»<sup>101</sup>. Bisogna tuttavia guardarsi dall’adoperare la categoria in senso eccessivamente prescrittivo o all’opposto omnicomprensivo, al più, metastorico<sup>102</sup>: se infatti *in primis* la formulazione nasce come definizione prensile e aperta che, allo stesso modo, designa profili intellettuali di ricerca ugualmente multiformi e refrattari ad una individuazione cristallizzante, essa però si lega fortemente all’abito mentale razionalizzante, analitico, disgiuntivo, vero non da sempre, con cui si inaugura e che inaugura la modernità. Inscrivere Sciascia nel novero dei «galileiani» significa collocarlo dentro il più qualificante paradigma del moderno, in quanto di esso è più radicalmente fondativo, e farlo da parte linguistica, ovvero andando a considerare quel versante della sua scrittura da cui con maggior frequenza sono state evinte risultanze attribuite dalla critica a un affievolimento o a un’estenuazione di quel modello conoscitivo<sup>103</sup>. Per tale ragione importa rintracciare negli scritti d’arte quella postura «galileiana»: essa ci permette di tornare alla ‘questione della lingua’ di Sciascia nuovamente come al terreno più fertile<sup>104</sup> per la comprensione delle sue pagine<sup>105</sup>. La tensione nominalista<sup>106</sup> da cui muove la scrittura dei galileiani, accomunandoli, mentre costituisce

---

attraverso la rappresentazione di fatti inventati”. Questo saggismo, infine, proprio nei suoi snodi aporetici e congetturali, si avvale di un uso stranante di tessere poetiche non versificate».

<sup>101</sup> M. MARCHESINI, *Scrittori in funzione d’altro*. Longhi, Contini, Gadda., cit., p. 47.

<sup>102</sup> Cfr. E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, p.257: «Auerbach [...] dichiara [...] che *Letteratura europea e Medioevo latino* mostra splendidamente come sia possibile illuminare una vasta area di fenomeni allorché il critico sappia scegliere un termine di approccio dotato d’una forza «d’irradiazione» e che sia concreto, implicito negli oggetti, e non generico o imposto dall’esterno, come accade per le nozioni di barocco, di romantico, oppure di mito, di tempo, di destino».

<sup>103</sup> In particolare le procedure citazionali (divaganti), il vasto ricorso alla riscrittura, il rilievo del coefficiente combinatorio nella gestione delle componenti narrative: per un breve *excursus* del dibattito relativo alla «problematica modernità» di Sciascia si rimanda a G. TRAINA, *Un ragionamento su Sciascia in due tempi*, in ID., *Una problematica modernità*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2009, pp. 31-38.

<sup>104</sup> Cfr. P. P. PASOLINI, in «Tempo», 29 luglio 1973, ora in *Leonardo Sciascia. La verità, l’aspra verità*, a cura di A. Motta, Manduria, Lacaita, 1985, p. 223: «In realtà l’unica analisi possibile e fruttuosa dei libri di Sciascia è proprio un’analisi linguistica». Sull’aspetto linguistico della scrittura sciasciana si veda anche A. BUCCA, «*Fuoco alle polveri*». *Brevi note su strutture linguistiche e problemi di traduzione nell’opera di Leonardo Sciascia*, in «Segno», 209, 1999 (cfr. p. 148: «la scrittura di Sciascia così costruita si configura più come un *fait de style* che un *fait de langue* e lo scarto evidente tra semplicità dichiarata e “pseudo-semplicità” realizzata è confermato dall’esame dei testi in traduzione»); e A. BOSCO, «*Affare (a fare) difficile, la prosa*»: la contraddittoria “letterarietà” di Leonardo Sciascia, in «Rassegna europea di Letteratura italiana», 26, 2005, pp.115-131.

<sup>105</sup> Il presente lavoro si occuperà brevemente dell’aspetto propriamente linguistico degli scritti d’arte in 2.2. *Un’idea di metamorfosi*.

<sup>106</sup> Cfr. G. CONTINI, II. Longhi prosatore, cit., p. 114.



infatti il «carattere più vivace» e «sperimentale [...] della cultura moderna»<sup>107</sup> allo stesso modo sostanzia quella spinta di avanzamento (cfr. 1.1.I), che traina il discorso sull'arte sciasciano, e che le intenzioni analitiche sulla realtà storica, sociale e politica pongono pure alla base delle forme dell'opera maggiore. Sembrerebbe in tal modo riproporsi, con terminologia variata e applicato a un ambito meno noto della produzione di Sciascia, il consueto ordine di dibattito che «incorrendo nel vincolante schema esegetico di uno "scrittore di cose" e non di parole»<sup>108</sup> prima, cerca poi una restituzione intera dell'operazione letteraria dispiegata nel riconoscimento di come siano «il filtro stesso dello stile e le strategie dell'invenzione (della finzione) che giustificano e sorreggono la letteratura nella riscrittura storiografica dell'evento»<sup>109</sup>. Del resto come osserva acutamente Alessandro Bosco:

La scrittura di Sciascia, così silenziosa e tendente a «non esserci», è in realtà la cosa stessa, è il modo in cui la cosa acquista tutto il suo pieno splendore, il suo senso assoluto<sup>110</sup>.

Sebbene tali considerazioni siano correttamente riportabili anche agli scritti d'arte va però detto che quanto in effetti quelle pagine davvero condividono con il resto dell'opera sciasciano consista piuttosto in un comune cominciare da una condizione parimenti aporetica che origina lo spazio-intercapedine dell'esercizio critico: se certo dunque si tratta ancora dell'interscambio pervasivo e trasversale di finzione (poesia) e verità, l'andirivieni circolare si instaura in specie tra 'funzionalità' e autorialità della scrittura. È in questo senso che le pagine sull'arte possono costituire un 'gruppo di controllo' e verifica sulla restante produzione dal momento che, appunto, essa mostra una forte ascendenza alla riproduzione di un dato evenemenziale di fattualità 'dura': riconoscere alla scrittura sciasciano un carattere sempre orientato, sempre anche a servizio, il suo essere così proiettata oltre sé stessa<sup>111</sup>, significa guardare al livello stilistico che la informa, e di cui giustamente si sottolinea l'attentissima fattura, non come a un'istanza successiva, appoggiata o simbolica, ma, oltre la dimensione di espressività e di transito di contenuti, come ad una esecuzione dell'essere nel reale, una resa alla vita attraverso le notazioni dei suoi rapporti. Riprova ne sia quanto Sciascia interpreti quell'istanza «nominalista» in modo affatto peculiare per cui, proprio laddove tale postura sembrerebbe avvicinarlo tanto più profondamente all'esperienza

---

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> F. MOLITERNI, *L'atroce nudità della parola 'potere'. Note su «L'affaire Moro» di Leonardo Sciascia*, «Sincronie», VIII, 15, 2004, pp. 99-102.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> A. BOSCO, «Affare (a fare) difficile, la prosa»: la contraddittoria «letterarietà» di Leonardo Sciascia, cit., p. 124. Cfr. «Nel discorso sulle parole è implicito quello sulle cose: come la parola, la materia grezza del reale, il fatto reale, viene aperto, limato affinché dia un colore, c'est-à-dire un senso universale» (p.123).

<sup>111</sup> Di segno opposto la lettura di M. ONOFRI, *Un'ipotesi su Sciascia: metafisica della realtà o realtà della metafisica?*, in ID., *La modernità infelice*, Cava de' Tirreni, Avagliano editore, 2003, p. 151: «una concezione della letteratura di tipo per così dire neoplatonico, secondo cui, appunto, la grande letteratura sembra avere in dote un sistema di archetipi alla luce dei quali è la realtà ad acquistare un senso, non il contrario. Una concezione che Sciascia ha sommamente esemplato nell'*Affaire Moro* (1978)».

longhiana centrata sull'esecuzione «*in re*»<sup>112</sup> di una critica pura<sup>113</sup>, filologicamente intuitiva<sup>114</sup>, scopre la via di una ben diversa, come abbiamo rilevato, mimesi sincronica, animata del movimento di un 'pensiero ospitante'. La stessa elaborazione razionale al fondo del discorso sulle opere infatti si sostanzia costruendosi dell'accoglienza di tutte quelle alterità memoriali, iconiche e testuali veicolate dalle digressioni divaganti: anche la riflessione sull'arte, spazio in margine si diceva, si fa così domanda di ospitalità, «domanda del luogo, che invita il soggetto a riconoscere d'essere per prima cosa un ospite»<sup>115</sup>. Il fenomeno dell'arte può insomma rendersi alla condizione del reale solo nella dimensione dell'essere spazio-incontro e crocevia, in cui chi vede e ciò che è visto - ma anche ciò è visto e quanto in relazione viene evocato – agiscono l'uno sull'altro, in uno scambio processuale infinito. La dimensione dell'arte è esperienza proprio nella misura in cui attiva questa processualità, questo mutarsi reciprocamente che non disperde le identità ma le pone in relazione costante, ancora, di una metamorfosi dell'immobilità. E ciò si rende possibile soltanto pensando all'arte come a un «luogo dell'ospitalità» in quanto non appartenente «originariamente né all'ospite né all'invitato ma al gesto con cui l'uno accoglie l'altro»<sup>116</sup>. Leggere l'operare critico sciasciano nei termini di un'espressione di 'pensiero ospitante' riconduce la sua riflessione sulle elaborazioni artistiche ancora una volta al fondamento della «esperienza intenzionale»<sup>117</sup> in quanto come ci mostrano Lévinas<sup>118</sup> e Derrida con lui,

<sup>112</sup> G. CONTINI, *II. Longhi prosatore*, cit., p. 114.

<sup>113</sup> «Longhi [...] non si è mai presentato se non come storico e attribuzionista; ma giova pensare egli non stimasse, per questa "filologia" di restare esiliato nei preliminari [...] della critica "vera": in quell'istituzione di apparenza filologica [...] era tutta la sua critica [...], integro il suo giudizio. [...] La "memoria", per quanto eccezionalissima, di Longhi è facoltà di seriare l'immagine fra le immagini prossime, in ogni direzione, secondo le linee più possibili complete; di descrivere la rete di relazioni che avvolge il punto. Questa facoltà eminente d'integrare la "spazialità" del fenomeno è, qualunque siano i poteri "mistici" (cioè irrelatamente intuitivi) del nostro, dote di scienziato: innanzi ai fatti, in quanto fatti, non esistono due metodi» (G. CONTINI, *I. Sul metodo critico di Roberto Longhi*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, cit., p. 105).

<sup>114</sup> Contini ricorda come Longhi parli addirittura di «"divinazioni" dell'attribuzionismo, fosse magari per denunciarle qualche volta "precipitevoli"» illuminando «sulla natura intensamente intuitiva, se non si voglia dire mistica, dell'operazione» (G. CONTINI, *II. Longhi prosatore*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, cit., p. 117).

<sup>115</sup> A. DUFOURMANTELLE, *Presentazione*, in J. DERRIDA, *Sull'ospitalità*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000, p. 10. Da qui deriverebbe la necessità di «considerare la questione del luogo come fondamentale, fondante e impensata della storia della nostra cultura. Sarebbe dunque acconsentendo all'esilio, in altre parole essendo in rapporto nativo (direi quasi materno) e tuttavia insofferente rispetto al luogo, che il pensiero addiverrebbe all'umano» (*Ibidem*).

<sup>116</sup> A. DUFOURMANTELLE, *Presentazione*, cit., p. 20. «Insomma si tratta in un modo o in un altro di denunciare le forme sottili attraverso cui l'etica finisce col servire fini diversi dai propri. Tutto avviene come se oggi gettare alla rinfusa l'inessenziale e l'essenziale fosse una minaccia insopportabile per la nostra società [...]. Come se [...] il massimo pericolo si celasse nell'inutile, nel privo di scopo, nella gratuità; il rifiuto di giustificare la gratuità, il "per nessun motivo", equivarrebbe dunque a smascherare l'intera costruzione dei valori dell'efficienza» (*Ibidem*).

<sup>117</sup> J. DERRIDA, *Addio a Lévinas*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 113.

<sup>118</sup> Cfr. E. LÉVINAS, *Totalità e infinito*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 25: «La soggettività realizza [...] il fatto stupefacente di contenere più di quanto sia possibile contenere. Questo libro presenterà la soggettività come ciò che accoglie Altri, come ospitalità. In essa si consuma l'idea dell'infinito. L'intenzionalità, nella quale il pensiero resta *adeguazione* all'oggetto, non definisce quindi la coscienza al suo livello fondamentale. Ogni sapere in quanto intenzionalità presuppone già l'idea dell'infinito, l'*inadeguazione* per eccellenza. Contenere al di là delle proprie capacità – cioè in ogni istante, far esplodere i limiti di un contenuto pensato, scavalcare le barriere dell'immanenza [...]. La coscienza non consiste dunque nell'uguagliare l'essere con la rappresentazione, nel tendere alla piena luce nella quale si cerca questa adeguazione, ma nell'andare oltre questo gioco di luci – questa

«l'intenzionalità è ospitalità»<sup>119</sup>: in questo senso l'esperienza dell'essere in relazione al mondo è quella di una «interruzione di sé attraverso sé come altro»<sup>120</sup>. Questa impostazione permette di comprendere il senso profondo di quei procedimenti discorsivi, che, in tale ottica, dispongono la 'critica' d'arte sullo sfondo dello spazio eminentemente etico della relazione io-altro. Una simile collocazione ri-assume la stessa disposizione dilettante di partenza con cui Sciascia inclina alle manifestazioni creative, riqualificandone soprattutto il valore di esercizio<sup>121</sup>, di apertura attiva piuttosto che unilaterale motivo di compiacimento: lo stesso sfaccettare scettico che contrappunta la svagata fruizione delle opere perde ogni connotato depotenziante divenendo invece un operare per fare spazio «all'inatteso» che viene, alla «felice» scoperta capace di profilare la speranza di altre decisive scoperte. Ancora, quella collocazione, problematizza lo statuto del locutore il quale si afferma continuamente nell'esibita esposizione della prima persona proponendosi rispetto all'opera sia come protagonista-fruitori dell'astanza<sup>122</sup> sia come attore della sua dinamica 'descrittiva' la quale d'altro canto, proprio nei suoi caratteri di processualità e apertura, sfugge ad una piena direzionalità. Questo conservare un «rapporto, segreto, vitale, con l'ignoto»<sup>123</sup> è del resto la cifra più indicativa della letterarietà dell'operazione in atto: da scrittore 'in proprio' che esercita una personale via letteraria alla critica d'arte, Sciascia, nel porsi «in funzione» dell'opera, trova così non solo una conferma a quella prassi, ma le ragioni profonde di essa<sup>124</sup>. La sua operazione critica non si articola invero in una seriazione di immagini<sup>125</sup> ma di aperture reminiscenti che realizzano «l'apprensione conoscitiva»<sup>126</sup> per via memoriale, e

---

fenomenologia – e nell'attuare degli *eventi* il cui significato ultimo – contrariamente alla concezione heideggeriana – non si riduce a *svelare*.

<sup>119</sup> Cfr. J. DERRIDA, *Addio a Lévinas*, cit., p. 113-114: «l'intenzionalità si apre, fin dalla soglia di se stessa, nella sua scrittura più generale, come ospitalità, accoglienza del volto, etica dell'ospitalità, quindi etica in generale [...]. Viceversa, non si capirebbe nulla dell'ospitalità senza illuminarla con una fenomenologia dell'intenzionalità, una fenomenologia che rinuncia addirittura, laddove è necessario, alla tematizzazione. Ecco una mutazione, un salto, un'eterogeneità radicale ma discreta e paradossale che l'etica dell'ospitalità introduce nella fenomenologia. Lévinas la interpreta anche come una singolare interruzione, una sospensione o un'*epoché* che, ancor più e ancor prima di essere un'*epoché* fenomenologica è un'*epoché* della fenomenologia».

<sup>120</sup> J. DERRIDA, *Addio a Lévinas*, cit., p. 115.

<sup>121</sup> Si veda la ricognizione etimologica del termine in V. STELLA, *Valori e disvalori del dilettantismo*, in *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, Atti del Seminario di studi Racalmuto 1997, a cura di R. Cincotta e M. Carapezza, Milano, La Vita Felice, 1998, p. 110: «Tommaseo, che è uno degli autori cari a Sciascia, [...] dice: "Il dilettante *esercita* l'arte più dell'amatore; ma può intendersene ancora meno"» [corsivo mio].

<sup>122</sup> Cfr. P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 32: «Del soggettivismo dei "moderni" è facile cogliere precisi riflessi grammaticali e stilistici. Uno è quello che potremmo chiamare l'esternazione e quasi prosopopea dell'io». Tale postura si inspessisce nella complicazione dei livelli di realtà portando la narrazione-critica sciasciana ad esiti di rappresentazione dell'io quasi autofinzionali (cfr. Cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*).

<sup>123</sup> J. RISSET, *La letteratura e il suo doppio*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 88.

<sup>124</sup> Cfr. J. RISSET, *La letteratura e il suo doppio*, cit., p.111: «Nelle opere recenti di biologi, epistemologi, di teorici, la complessità diventa modello cognitivo, la molteplicità rimanda il problema critico della comprensione a quello dell'espressione. Per Michel Serres ad esempio la conoscenza del molteplice si manifesta come «conoscenza narrata del molteplice». Viene messo in luce il carattere mobile della forma di conoscenza che si realizza nello spazio simultaneo, in cui diversi livelli di percezione e conoscenza della realtà sono compresenti [...]. Il racconto è "conoscenza della non-esclusione", è quello che è capace di dare spazio (nella grande letteratura novecentesca) alla colata della contingenza».

<sup>125</sup> Cfr. G. CONTINI, *I. Sul metodo critico di Roberto Longhi*, in *Id., Altri esercizi (1942-1971)*, cit., p. 105

<sup>126</sup> G. CONTINI, *II. Longhi prosatore*, cit., p. 118.

la ‘tengono’ in un «moto incessante di progresso»<sup>127</sup>. L’impianto ‘funzionale’ origina in questo modo una paradossalmente anomala ‘scrittura stereoscopica’ intesa sì a rendere conto della dimensionalità fisica l’oggetto artistico, di cui però articola la profondità attraverso la proiezione rifrangente della divagazione, laddove il soggetto percipiente si specchia: la divagazione diviene allora, tra l’altro, un esercizio di invarianza che consente di cogliere la «complessività»<sup>128</sup> dell’oggetto. È possibile, in effetti, far derivare anche tale particolare ‘stereoscopia’ sciasciana da una componente fisiologica molto specifica della vista, ovvero dall’influenza attiva dei «neuroni specchio»<sup>129</sup> sulla percezione. La presenza di questi ricettori è responsabile dell’innescare di tutti quei «meccanismi neuronali che sostengono il “potere” empatico “delle immagini”»<sup>130</sup> all’origine di quella forma di «simulazione incarnata»<sup>131</sup> che permette al cervello di riprodurre «gli stati somatici osservati o impliciti nel dipinto o nella scultura “come se” il corpo fosse presente»<sup>132</sup>, decisiva per la realizzazione di un’esperienza estetica. Tuttavia, relativamente al discorso sull’arte sciasciano importa di più sottolineare come questi processi siano separati «da ogni specie di imitazione esplicita di un movimento o gesto realisticamente ritratto, per essere piuttosto riferita a ciò che è implicito nel gesto o movimento estetico del creatore»<sup>133</sup>: ogni visione è dunque insieme orientata all’origine e protesa in associazione con altro, di modo che pure il discorso che intende ‘parlarla’ è sempre anche «soglia», come è sempre già al suo inizio discrimine permeabile di creazione e interpretazione. Attraverso una simile attitudine alla «simulazione incarnata» la visione è congenitamente predisposta ad attivare processi di ricostruzione<sup>134</sup> e comprensione<sup>135</sup> del tutto rapportabili alle dinamiche artistiche. Attorno alla matrice intenzionale, base della visione e oggetto della critica, si addensano dunque, naturalmente, fin da subito, apporti personali e investimenti di senso successivi: in tale dinamica assumono un rilievo primario le mediazioni linguistiche, e in particolar modo quelle codificate delle espressioni dell’arte. E più importante ancora che capire come la percezione possa informarsi

<sup>127</sup> J. DERRIDA, *Sull’ospitalità*, cit., p. 53. Cfr. A. DUFOURMANTELLE, *Presentazione*, cit., p. 18: «Non si tratta tanto di definire, di spiegare, di comprendere, quanto di misurarsi con l’oggetto pensato, scoprendo nel confronto il territorio in cui la domanda s’inscrive; la sua precisone».

<sup>128</sup> Cfr. A. CIASULLO, *La noctiluca scintillans e la terza dimensione della visione stereoscopica*, in «Research Trends in Humanities», vol. 1, n. 1, 2014, p.26.

<sup>129</sup> D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell’esperienza estetica*, in *Teorie dell’immagine*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 331-351.

<sup>130</sup> Ivi, p. 334.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> Ivi, p. 344.

<sup>133</sup> Ivi, p. 347. cfr: «Ipotizziamo che persino i gesti dell’artista, nella produzione dell’opera d’arte, inducano il coinvolgimento empatico dell’osservatore, attivando la simulazione del programma motorio che corrisponde al gesto evocato dal segno artistico» (*Ibidem*).

<sup>134</sup> Cfr. Ivi, p. 346-347: «Tutte queste prove dimostrano che i nostri cervelli possono ricostruire le azioni, semplicemente osservando il risultato grafico statico di un’azione passata compiuta da un soggetto. Questo processo ricostruttivo durante l’osservazione è un meccanismo di simulazione incarnata che si basa sull’attivazione degli stessi centri motori necessari a produrre il segno grafico».

<sup>135</sup> Un tipo di «comprensione esperienziale diretta dei contenuti intenzionali ed emotivi delle immagini» (Ivi, p. 347).

del e nel linguaggio, è rendersi conto di quanto profondamente agisca il portato dell'immaginario<sup>136</sup> come fattore di messa a fuoco, filtro di selezione e coefficiente di investimento di senso. Non sarà un caso allora che Sciascia accordi la propria preferenza a quelle esperienze figurative che dalle necessitanti mediazioni culturali mostrano di farsi consapevolmente agire: proprio nella cognizione della loro presenza attiva, infatti, è possibile avanzare in gravidanza gnoseologica nella così aumentata capacità di condensazione simbolica. Sciascia lo dichiara del resto esplicitamente:

Mi piacciono i pittori che nel loro immediato rapporto con la realtà – le forme, i colori, la luce – sottendono la ricerca di una mediazione intellettuale, culturale, letteraria. I pittori della memoria. I pittori «riflessivi». I pittori «speculativi»<sup>137</sup>.

L'attenzione per l'opera, il suo essere vista e detta, si traduce allora, non da ultimo, in una collocazione di quello che è un manufatto culturale, ovvero uno spazio di sedimentazione dell'immaginario, in una rete di connessioni: il lavoro della visione e della sua interpretazione è così, propriamente, il lavoro di una memoria attiva che seleziona, salva e oblia. Tuttavia oltre l'intuibile peso della componente mnesica ciò che Sciascia adombra attraverso i suoi tipici procedimenti discorsivi va ad involgere appunto il piano cognitivo della visione, afferendo alla coscienza dell'intangibilità della sua costruzione: in questa veste «esecutiva» infatti la stessa divagazione sembra interpretare l'enigma del rapporto tra esperienza e percezione sensibile, della misura sfuggente dell'incidenza direttiva, preordinante, di quanto è noto (a diverso ordine: sensoriale, operativo, culturale-immaginario, ecc.) sulla possibilità e modalità di attivazione dei meccanismi mentali<sup>138</sup> preposti all'intuizione del reale e delle sue immagini. Le evocazioni di testualità altre, le messe in parallelo, gli apparentamenti, i ricordi in relazione, sono indici di una modalità di conoscenza che sembra ricadere interamente entro l'ambito di una cognizione preformata<sup>139</sup>: eppure, proprio nel suo aspetto dinamico (una come si accennava perpetua metamorfosi nell'immobilità) la divagazione scaturisce dal già dato innovative potenzialità di combinazioni disserranti che aprono a esplorazioni ulteriori, rinfrancanti la tensione alla verità che è dell'oggetto e nell'oggetto. Se nel 'sistema' sciasciano arte e letteratura sembrano più unite da medesime aspirazioni e tematiche che distinte dai differenti codici, allora si può ragionevolmente ritenere che quanto è valutato indice di letterarietà alta in

---

<sup>136</sup> Sulla questione di come l'immaginario incida nella formazione della coscienza dell'esperienza percepita si veda M. DOMENICHELLI, *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, in «Allegoria» n.58, luglio-dicembre 2008, pp. 34-48.

<sup>137</sup> L. SCIASCIA, [Presentazione], in E. Patti, E. Rebullà, *Odori*, Siracusa, 1985 ora in ID., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in *Opere [1984-1989]*, cit., pp. 667-671.

<sup>138</sup> Cfr. O. SACKS, *L'occhio della mente*, Milano, Adelphi, 2010.

<sup>139</sup> Che rientrerebbe dunque nello stesso ordine delle somiglianze indicato da Sciascia quale chiave di lettura privilegiata per la comprensione della realtà siciliana, non da ultimo quella pertinente alla sfera pittorica, cfr. L. SCIASCIA, *L'ordine delle somiglianze*, cit., p. 25: «Non c'è ordine senza somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio. I ritratti di Antonello "somigliano"; sono l'idea stessa, l'arché, della somiglianza».

ambito di scrittura, ovvero la relazione con la verità<sup>140</sup>, sia pienamente trasfondibile pure per la valutazione delle opere figurative: così la critica che vorrà coglierle, ‘letteraria’ anch’essa, avrà altrettanto per meridiana la realtà, materiale e contenutistica, dei propri oggetti. Si rende in questo modo chiaro che sebbene profondamente permeato dalla memoria delle immagini, in Sciascia, come ha perfettamente colto Maria Rizzarelli, non via sia mai «l’abbandono alla dimensione visuale, la ‘cieca’ contemplazione della bellezza e della sua forza irrazionale»<sup>141</sup>, quanto piuttosto una particolare attrazione per la loro «lettura»<sup>142</sup>. E alla luce delle osservazioni svolte finora sui caratteri delle soluzioni argomentative adottate risulta evidente come il suo esercizio critico si muova proprio nella direzione di un ‘leggere’ inteso a esplicitare, di aumento in aumento, i livelli compressi di stratificazione semantica. È peculiarmente nella vicinanza con l’ ‘oggetto’ artistico che ha modo di palesarsi il reticente razionalismo del pur deambulante e ‘amoroso’ sguardo sciasciano: quell’approccio alla «lettura diretta dell’opera come documento parlante»<sup>143</sup> è infatti la marca più sicura di una postura galileiana, e di una scrittura a servizio. E se pur diverge nei risultati Sciascia mostra nondimeno di far proprio il più autentico spirito longhiano quando con tanta lucida persistenza procede a una messa a significato del sostrato temporale e culturale, e, insomma, del complesso delle correlazioni in cui l’opera è inserita. Solo per questa via la capacità comunicante e esperienziale dell’immagine è salvaguardata: altrimenti la sua fruizione diventa esposizione disarmata a un magma sensorio confusivo ed eterodirigente. Lo stesso Sciascia si esprime in termini tutt’altro che ambigui sull’argomento:

Le immagini bisogna saperle leggere: uno dei guai del nostro tempo, e forse il più grande, è di essersi votato alle immagini dimenticando la lettura<sup>144</sup>.

La relazione etica da cui si instaura e sviluppa il rapporto tra spettatore/lettore e opere è allora con un’alterità anche veritativa, il cui statuto come quello dell’ospite è a-identitario e altrettanto processuale. Dinamico perché aperto, in costante formazione e mutazione perché in relazione: tali sono i caratteri della verità dell’opera, come tali sono i connotati del discorso critico. Tuttavia nonostante queste qualità ricorrendo trasversalmente rendano la riflessione sull’arte sciasciana omogenea e riconoscibile, in nessun caso essa può dirsi sistematicamente ordinata da un metodo analitico pre-scelto e pre-stabilito, che del resto ne contrasterebbe la pulsione ‘ospitale’. Quella che informa le pagine di Sciascia è, piuttosto,

---

<sup>140</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979, p. 81: «Lo scrittore rappresenta la verità, la vera letteratura distinguendosi dalla falsa solo per l’ineffabile senso della verità. Va tuttavia precisato che lo scrittore non è per questo né un filosofo né uno storico, ma solo qualcuno che coglie intuitivamente la verità».

<sup>141</sup> M. RIZZARELLI, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013, p. 9-10.

<sup>142</sup> Ivi, p.10.

<sup>143</sup> G. CONTINI, *Il. Longhi prosatore*, cit., p. 114.

<sup>144</sup> L. SCIASCIA, [Nota], in G. SALVO BARCELLONA, M. PECORAINO, *Gli scultori del Cassaro*, Palermo, IN GRA.NA, 1971, p.8.

una postura rammemorante le parallele esperienze di fruizione dell'arte, che, per quanto lontane in termini di contenuti e procedure, vanno a sedimentare la sua scrittura di molteplici realizzazioni possibili, restando al più soltanto latenti ma ugualmente capaci di orientare scelte, attenzioni, e soluzioni espressive. Lo stesso esempio longhiano di «scrittura in funzione d'altro» pur attentamente valutato da Sciascia, subisce, come abbiamo visto, riprese che ne ribaltano i motivi di prossimità con modalità che spesso non escludono forme paradossali di riproduzione, ma pure, ugualmente, agisce con indubbia evidenza oltre che nell'elezione di medesime finalità generali (una via letteraria alla critica) anche nella costruzione argomentativa (attenzione per l'oggetto-opera). Sciascia in questo modo riesce a tenere insieme simultaneamente l'istanza razionalizzante e il coinvolgimento empatico-emozionale del suo essere spettatore (si pensi a come la costruzione discorsiva per aumenti, non da ultimo, possa considerarsi figura dell'effetto di intima concatenazione emotiva della visione), portando non solo all'estremo ma risignificando completamente la polarità «galileiana» di «diligenza e voluttà». Nelle pagine sciasciane infatti il momento «attributivo»<sup>145</sup> del discorso critico si sposta sul materiale verbale incaricato di dire le opere in ragione del fatto che in un contesto discorsivo come quello descritto, strutturalmente orientato a un costruirsi processuale di avanzamento e ripresa, il polo di gravità intenzionale è la parola stessa, che si lega all'oggetto artistico non più in termini immediatamente o biunivocamente interpretanti ma quale testa di ponte di una progressiva liberazione semantica. L'accertamento filologico, nelle diverse forme che negli scritti d'arte assume - dallo scandaglio etimologico alle rapide miniature di analisi linguistica - , si fa così filo a piombo che riequilibra il moto di accelerazione iniziale impresso dalla sollecitazione insieme visiva, memoriale e sentimentale delle opere. L'esporsi ad esse della parola filologicamente nettata la rende principio attivo di trasformazione e intuizione, perché quel guardarsi indietro è ancora un guardare all'origine: della composizione verbale, certo, ma pure dell'iscrizione percettiva nella dimensione del dicibile, e del progetto creativo di cui partecipa. Ed è esattamente a questo punto che si innesta nella riflessione sciasciana il grande lascito della 'critica' ottocentesca dei dilettanti/amatori d'arte<sup>146</sup>, - lascito che vediamo agire pure sul 'conoscitore' Longhi<sup>147</sup> - nel momento cioè in cui la visione e l'opera stessa vengono

<sup>145</sup> Longhi in particolare cfr. G. CONTINI, *II. Longhi prosatore*, cit., p. 117: «[...] questa problematica relativa a una metodologia non morelliana, e che giustappone o fa precedere all'identificazione stilistica fatti di carpenteria o altre concordanze documentarie a modo di prova del nove, non si squaderna, appunto, come problematica. È quotidiana amministrazione ordinaria; ma la sua rappresentazione ha la forma apodittica di racconto. Questa è la più verace andatura di Longhi; e nella promozione tonale del racconto connettivo è il segno del suo evolvere, teso verso uno sfumato o "unione"».

<sup>146</sup> Cfr. G. MACCHIA, *Baudelaire critico*, Milano, Rizzoli, 1988, p.160: «Nel suo [di Baudelaire critico d'arte] amore della digressione, degna di Diderot, accade ch'egli ricrei con tanta intensità le immagini che ha dinanzi, da sostituirvi quelle dettate dalla propria immaginazione; punto estremo della "personalità" di un critico».

<sup>147</sup> Oltre che nel ricorso all'aneddotica contestualizzante l'influenza di Baudelaire sul 'metodo' longhiano si misura secondo Raimondi nell'attenzione per il ruolo del pubblico come fattore determinante la stessa natura della funzione critica: «Il Baudelaire dei *Salon*, [...] era stato il primo a porsi il problema di una ricezione

ricollocate e ricondotte per il tramite della parola che le medita e la media alle circostanze materiali della loro realizzazione, all'aneddoto erudito che, stendhalianamente, «non si esaurisce mai in se stesso, ma si apre a una fruizione che lo attualizza»<sup>148</sup> e che, baudelairianamente, mobilita i margini 'desideranti',<sup>149</sup> della tensione progettuale di cui sono frammento. Il discorso sull'arte in questo modo si fa critico perché capace di restituire la presenza dell'assenza di potenzialità sospese che forzano il compimento e la chiusura della forma-opera chiedendo conto di quella «infinità»<sup>150</sup>, futura e originale, che le sta davanti ancora non raggiunta, non trovata, non sperimentata di una umanissima (e non teorica) realtà<sup>151</sup>. Così è proprio in tale dimensione partecipante che Sciascia si rende capace di profilare una personale possibilità di critica alternativa, 'sternianamente' sentimentale<sup>152</sup>, quindi itinerante e ironicamente scettica.

Se tale è l'afflato che anima la riflessione sciasciana ogni studio che voglia porne al centro il complesso delle esternazioni dovrà, in un certo modo, assumerlo a propria volta per non tradirne l'orizzonte di gratuita apertura verso cui tende né la partecipazione empatica su cui fonda la possibilità dell'incontro con l'arte. Quella di Sciascia è una critica che si fa artistica proprio nella misura in cui non si pone alcuno scopo dimostrativo, ma protende all'erranza e non al sorvolo, allo sguardo implicato, ravvicinato, da terra, e non comprensivo, totalizzante,

---

difficile e distratta, bisognosa di un linguaggio figurativo piano e realistico, che concedesse alla "memoria dello spettatore" di trovare "i suoi puntelli". Nel suo divenire "oggetto sociale" l'arte viene inserita dal pubblico nella propria gerarchia di valori e valutata drasticamente in base a queste norme, che spesso corrispondono alle lacune e alle esigenze sincere di consumatori periferici. Mettendo quindi in scena l'incomprensione del pubblico medio, cioè dei "filistei", come li definisce ancora Longhi riscoprendo un termine di tradizione romantica, il critico assembla anche un'etica del metodo, una lezione morale interpretativa, quasi di politica culturale: bisogna guardare le cose nella loro varietà e differenza e poi, in un secondo tempo, amministrare la ricchezza dei fenomeni» (E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 101).

<sup>148</sup> R. RICORDA, *Sciascia e Stendhal*, in cit., p. 129.

<sup>149</sup> Cfr. J. RISSET, *La letteratura e il suo doppio*, cit., p. 15-17: «Una delle definizioni più precise del fantasma in senso freudiano è quella di «mise en scène du désir» [...]. I fantasmi – e questa è la novità di questa prospettiva critica [di Giovanni Macchia sull'opera di Baudelaire, n. d. r.] – sono veramente i "fantasmi dell'opera", cioè nascono in relazione con il testo, dal testo, sono come una proliferazione dei suoi margini, rivelano una sua segreta tensione. Ciò che esprimono potrebbe dirsi al limite *desir de l'oeuvre*: è l'opera stessa "che desidera" e mette in scena, non l'individuo biografico anteriore all'opera [...] si afferra nei progetti, oltre la possibilità di avvicinarsi alla letteratura nel suo stato non "dato" ma nascente e operativo, la vibrazione stessa dei limiti che l'opera traccia e solidifica. [...] I progetti, grazie al desiderio che esprimono, di "raggiungere per via analitica ciò che il genere 'poesia' non aveva esaurito", rinnovano e aprono il testo, distruggono, in un gesto fuggevole ma preciso, i limiti e la chiusura che implica la poesia compiuta, "bella"».

<sup>150</sup> Cfr. E. LÉVINAS, *Totalità e infinito*, cit., p. 23-24: «Il rapporto con l'infinito non può, certo, dirsi in termini di esperienza – infatti l'infinito eccede il pensiero che lo pensa. In questa eccedenza, si produce appunto la sua stessa *infinizione*, così che bisognerà dire la relazione con l'infinito in termini diversi dell'esperienza oggettiva. Ma se esperienza significa appunto relazione con l'assolutamente altro – ossia con ciò che eccede sempre il pensiero – la relazione con l'infinito costituisce l'esperienza per eccellenza. [...] l'infinito si produce nella relazione del Medesimo con l'Altro e come, insuperabile, il particolare ed il personale magnetizzano in qualche modo il campo stesso nel quale entra in gioco questa produzione dell'infinito».

<sup>151</sup> Cfr. G. MACCHIA, *Baudelaire critico*, cit., p. 76: «Baudelaire si è sempre lanciato contro i *professeurs-jurés* di estetica, - coloro che credono di giudicare, cioè comprendere, solo con costruzioni e giustapposizioni teoriche [...] Invece "c'est par le sentiment seul que vous devez comprendre l'art". [...] Sembra che per Baudelaire il vero critico non conduca solo alla comprensione estetica del poeta [...] ma ad una interpretazione del poeta stesso e della sua realtà umana».

<sup>152</sup> L'opera di Sterne può aver particolarmente agito sulla poetica sciasciana per il tramite della riflessione pirandelliana sull'umorismo per entro cui sedimenta, cfr. A. ZAVA, *Riflessi e suggestioni nell'universo umoristico pirandelliano tra Laurence Sterne e Alberto Cantoni*, in «Levia Gravia», n.5, 2003, pp. 1-20.



dall'alto. La stessa analisi che si intende condurre con il presente lavoro si troverà dunque di necessità a specchiarsi del e nel proprio oggetto per farsi continuamente avvertita e avvertire altrettanto di quel rischio inibente e snaturante. Date queste premesse non si potrà allora sottrarsi alla domanda sulla legittimità procedurale del discorso finora messo in opera dato che non ha invece esitato ad avvalersi di formulazioni astraenti, e di categorie filosofico-gnoseologiche generali a descrizione di fenomeni scritturali programmaticamente sciolti da sottesi teorici. La presenza di un impianto speculativo a orientamento di uno studio sulle pagine dedicate alle arti trova però piena liceità se pensata nei termini di un tributo a quella forma di «razionalismo critico»<sup>153</sup> che struttura ogni presa di parola sciasciana. Invero, essa viene a coincidere con uno sforzo costante di verifica e di 'fondazione': in nessun caso vi si abdica il tentativo di rendere chiari i propri moventi e le proprie preferenze con un'indulgente sordina occultante le difficoltà intrinseche ad ogni giustificazione. E come in quel sollecitare degli scritti d'arte a una fruizione libera ed estravagante non vi è alcun riposto ammiccamento che dell'indimostrazione si faccia forza spacciando per inteso ciò che né è spiegato né è deducibile, così la nostra analisi cercherà tanto più di gettare luce sui luoghi d'origine di quelle riflessioni, sondarne l'estensione conoscitiva in una sismica a rifrazione che, proprio attraverso un metodo razionalizzante, investa sulla potenzialità sintetica di formulazioni descrittive per rilanciare la promessa di senso. Ecco allora che l'introduzione di paradigmi secondi, dalla forte connotazione filosofica o linguistico-semiotica (come si vedrà soprattutto più avanti<sup>154</sup>), non va a sminuire la controparte dell'affratellante 'immedesimazione' esistenziale con l'opera e l'artista. Si tratta insomma, anche per la nostra analisi, di accettare la scommessa che ogni atto critico comporta, quella giocata tra «diligenza e voluttà» nell'azzardo del suo equilibrio sempre da ripensare e sempre da ricalibrare.

A conclusione quindi del moto di avvicinamento alla produzione sciasciana sull'arte queste nostre «fantasie» giungono così a disporsi nella successione di una catena di specchi che rimandi immagini intersecantesi di gesti critici tali per cui se nel loro carattere di approssimazione si fanno trasparente figura di un rapporto con la verità mai esauribile, nello spazio 'aperto' che 'delimitano' costituiscono una scena praticabile di interpretazione.

---

<sup>153</sup> Idealmente apparentabile alla «falsicabilità» popperiana, cfr. K. POPPER, *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 21-22.

<sup>154</sup> Cfr. 2. *Prospezioni*.



## 1.2. Il *corpus* degli scritti d'arte

Le pagine che Sciascia dedica alla riflessione sulle arti sono dunque, come si è già potuto rilevare, di grande importanza per triangolare il suo profilo di scrittore. Nessuna loro adeguata comprensione è però possibile se non in relazione alle ragioni prime della loro stesura e collocazione. Bisogna infatti tenere presente che esse, per la gran parte, sono, innanzitutto, interventi nati in sede a un impegno intellettuale molto preciso, la collaborazione all'attività di riviste e quotidiani (locali e nazionali), e, in particolare, all'esperienza direttiva di una pubblicazione come «Galleria», a cui Sciascia si è lungamente legato. Ma è in fondo il complesso stesso del suo interesse per le produzioni artistiche che ha originariamente modo di attivarsi e maturare nella frequentazione con le riviste culturali: perciò sebbene molti dei suoi contributi di materia artistica conoscano altri spazi di derivazione/pubblicazione questa impronta 'genetica' rimane a orientare sguardo e argomentazioni delle sue pagine. In un breve contributo piuttosto tardo dal titolo *L'omnibus di Longanesi*, confluito poi nella raccolta *Fatti diversi di storia letteraria e civile*<sup>155</sup>, è Sciascia stesso a ricordare con vividi accenti l'appagante sentimento di scoperta e di fervente curiosità di fronte alla lettura di rassegne come «Il Selvaggio», «L'italiano» e appunto il settimanale «Omnibus»<sup>156</sup>. Negli anni della formazione sono insomma proprio questi spazi di intervento e dibattito a far appassionare il giovane Sciascia alla scrittura e alle espressioni dell'arte come a dimensioni di alterità feconda e liberante. E, ciò, nonostante spesso esse si proponessero ufficialmente in una linea di consonanza ideale con le posizioni antidemocratiche della politica, anche culturale, del periodo: secondo Sciascia infatti «fatta la tara di quel che al regime fascista, almeno in prima pagina, doveva necessariamente concedere» in riviste quali l'«Omnibus» «come “parlando d'altro”, tanto amore alla libertà vi è passato, e in definitiva tanto antifascismo, quanto non riuscivano a trasmetterne i foglietti clandestini»<sup>157</sup>. È dunque di grande interesse rifarsi a questa testimonianza per comprendere la natura profonda della propensione sciasciana alle arti, quel segmento di interesse che egli sempre ricerca per ritrovare invariato attraverso il mutare del tempo e delle produzioni artistiche, e che risiede, appunto, nella presenza di una prospettiva che aspira all'apertura del limite conchiuso dell'attualità contestuale che è della condizione sociale ma pure della pretesa finitezza e autosufficienza formale. Se da un lato allora nell'«Omnibus»

---

<sup>155</sup> Pubblicata nel 1989, cfr. L. SCIASCIA, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in ID., *Opere [1984-1989]*, cit., pp. 626-634.

<sup>156</sup> La critica sciasciana ha da più parti accertato e approfondito la determinante influenza delle riviste circolanti tra gli anni Trenta e Quaranta sulla formazione di Sciascia: in particolare l'esplicito tributo reso a «l'Omnibus» è stato sottolineato e analizzato in M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 9-13, G. TRAINA, *Giornali e giornalisti nella narrativa di Sciascia*, in ID., *Una problematica modernità*, cit., p. 61-62, R. RICORDA, *Le pagine vissute. Leonardo Sciascia e la terza pagina del «Corriere della sera»*, in ID., *Pagine vissute. Studi di letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 193-194.

<sup>157</sup> L. SCIASCIA, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., p. 628.

confluivano ricerche, segnali, aspirazioni e ansietà di tutto un ventennio»<sup>158</sup> dall'altro nelle sue pagine aveva modo di trovare spazio l'espressione di quanti «più o meno avvertitamente, più o meno coscientemente» sentivano «il disagio, l'angustia, la remora della condizione italiana; e cioè di quella provincialità endemica [...] che il fascismo potenziava ed esaltava»<sup>159</sup>. Sciascia sottolinea in particolare come:

l'«Omnibus» raccolse, fin dal primo numero con continuità, questi scrittori trentenni che *guardavano altrove* per guardar meglio dentro: ai grandi scrittori cattolici francesi; alla letteratura nordamericana; alle introspezioni e alle visioni degli scritti del Centroeuropa; alla grande scrittura memorialistica francese, inesauribile terra ignota per gli italiani; a Stendhal<sup>160</sup>.

Il polo che magnetizza l'attenzione sciasciana rispetto a queste esperienze risiede dunque nell'attitudine a «guardare altrove» che è risposta a un'insopprimibile vocazione alla libertà di cui il «parlare d'altro» diventa emblematica metonimia: è insomma un'educazione dello 'sguardo' nella sua accezione più vasta e lungimirante quella che così, attraverso il luogo di scambio delle riviste, fonda l'identità intellettuale di Sciascia. Uno sguardo sempre proteso oltre, nel forzare gli orizzonti, che ha per unica guida l'intuitiva ricerca di un esercizio della mente (con il suo correlativo figurale divagante<sup>161</sup>) e di una condizione dello spirito finalmente liberati e quindi gioiosi. Il dilettantismo sciasciano<sup>162</sup>, come «felice» operare dell'intelligenza, affonda in questo modo la sua radice primigenia in uno sforzo di emancipazione che è sopra ogni cosa, uno sforzo di ragione. Risulta a proposito molto significativo un preciso ricordo di Sciascia:

ho passato i primi vent'anni della mia vita dentro una società doppiamente non giusta, doppiamente non libera, doppiamente non razionale. Una società – non società, in effetti. La Sicilia, la Sicilia di cui Pirandello ha dato la più vera e profonda rappresentazione. E il fascismo. E sia al modo di essere siciliano sia al fascismo ho tentato di reagire cercando dentro di me (e fuori di me soltanto nei libri) il modo e i mezzi. In solitudine. E dunque, in definitiva, nevroticamente. Voglio dire: so benissimo che in quei vent'anni ho finito con l'acquisire una specie di «nevrosi da ragione», di una ragione che cammina sull'orlo della non ragione. Sì, ci credo. Nelle ragione, nella libertà e nella giustizia che sono, insieme, ragione (ma guai a separarle). Credo che si possa realizzare, anche se non perfettamente, un mondo di libertà e giustizia.<sup>163</sup>

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 629. Cfr., ss: «Sommariamente elencandole: la rivista «La Ronda», di cui Cecchi, Savinio, Barilli erano stati parte e che aveva segnato la piena riscoperta del Leopardi prosatore e delle sue idee letterarie; il magistero critico – dalle colonne prevalentemente del “Corriere della sera” – di Giuseppe Antonio Borgese, inviso alla Ronda, inviso a Cecchi, ma dai più giovani amato; il lavoro filologico di Cesare De Lollis e della scuola che si ritrovava nella rinata rassegna e casa editrice La cultura [...]; le riviste di Ojetti “Pegaso” e “Pan”, aperte a tal punto che, a sfogliarle oggi, da pochi segni ci accorgiamo che uscivano negli anni del fascismo trionfante [...]. La «novità che, negli anni Venti e Trenta, veniva a costituirsi nelle collezioni dei classici italiani, latini, stranieri».

<sup>159</sup> Ivi, p. 627.

<sup>160</sup> Ivi, p. 629.

<sup>161</sup> Cfr. 1. *Fantasie di avvicinamento*.

<sup>162</sup> Dal forte ascendente stendhaliano e montaigneano, cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*.

<sup>163</sup> L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, cit., p. 5-6.

Negli anni della formazione l'incontro con le espressioni dell'arte – dalla letteratura, alle esperienze figurative fino alla riflessione critica – risponde a un profondo bisogno di apertura e di uscita da sé: scrittura e arte vengono così incaricate da Sciascia del proprio desiderio di verità, letteralmente realizzabile, conquistabile, e negoziabile, attraverso la ragione. Come ogni forma di razionalismo anche l'impostazione gnoseologica sciasciana intravede allora tra le pieghe della realtà la possibilità che la facoltà stessa di pensiero possa costituire principio di orientamento. Il razionalismo diventa in questi termini anche l'atto di una fede laica, non fondamentalista ma scettica, che crede nell'esistenza di indici di realtà e verità, persino oltre la presa di coscienza della loro inattuabilità, delle ambiguità e oscurità comunicative. Stimolata dalla tensione a una partecipazione emozionale con gli oggetti del proprio conoscere la ragione dell'amatore si scopre animata dal sentimento della grandezza potenziale del proprio esercizio, e il dilettantismo diventa allora la declinazione personale dell'impegno, dell'essere nel mondo da esseri autenticamente razionali che attingono alle umane facoltà al massimo grado delle loro potenzialità. Lo sforzo per emanciparsi dallo «stato di minorità» intellettuale a cui la grettezza e la piccineria culturale fascista costringeva, è, infatti, anche difesa di un «principio speranza»<sup>164</sup>, che scommette sulla progettualità intrinseca delle formulazioni artistiche e critiche, sulla possibilità che si rendano capaci di elaborare rapporti espressivi che colgano sì l'attualità delle relazioni ma pure ingenerino la promessa anticipante una differente e alternativa correlazione dei nessi del reale, riguardino essi i rapporti tra scrittura (dunque coscienza) e percezione, o quelli tra gli uomini. Quanto, perciò, negli anni giovanili è uno spazio solo mentale di alternativa va ad approfondirsi e ad arricchirsi di una tale tensione per mutare progressivamente nell'ideale conduzione di una prassi artistica che si fa, in tal modo, latamente civile. Del resto nelle parole di Sciascia è proprio in questo che consiste l'«essere intellettuale» e l'essere «un» intellettuale:

L'intellettuale è uno che esercita nella società civile la funzione di capire i fatti, di interpretarli, di coglierne le implicazioni anche remote e di scorgerne le conseguenze possibili. La funzione, insomma, che l'intelligenza, unita a una somma di conoscenze e mossa – principalmente e insopprimibilmente – dall'amore alla verità, gli consentono di svolgere.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Cfr. E. BLOCH, *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 2005. Ma si veda anche E. BLOCH, *Lo spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 47: «Qui le opere d'arte conosciute nella loro eterogeneità, possono apparirci come specchio della terra in cui scorgiamo il nostro futuro come dissimulato ornamento della nostra figura più intima, come compimento finalmente percepito e adeguato, come presenza del Sé dell'eternamente pensato, dell'Io, del Noi, del *tat twam asi*, della nostra gloria che vibra nel mistero, della nostra occulta esistenza divina. Ed è anche struggente desiderio di vedere infine il volto dell'uomo; in tal modo anche per la magica opera d'arte non possono esistere strade di sogno che non portino a Sesenheim e all'esperienza del cavalcare incontro a sé, nessun legame oggettivo che non rispecchi in tutto il mondo i tratti segreti del volto umano, e colleghi così l'organico più astratto con l'anelito verso il nostro cuore, verso la pienezza dell'apparire se stessi».

<sup>165</sup> L. SCIASCIA, *La palma va al nord*, cit., p.12.

Se si tiene presente come anche alla critica d'arte Sciascia assegnasse, longhianamente, il compito di verificare e descrivere l'ordine dei rapporti in cui l'opera è inserita per restituire il frammento del reale colto dalla sua immagine<sup>166</sup> si comprende come la riflessione sulle manifestazioni artistiche non sia che una delle molteplici incarnazioni di quella funzione integrale della piena maturità intellettuale. In questo senso gli scritti d'arte sciasciani partecipano a pieno di clima di fermento sperimentale e ansia di rinnovamento sociale che dall'immediato dopoguerra in avanti caratterizzò l'ambiente, culturale e non solo, italiano, e che trovò proprio nella dimensione collettiva della rivista il suo canale di diffusione più congeniale<sup>167</sup>. La stessa collaborazione di Sciascia alla vita e allo sviluppo di una rassegna come «Galleria» va vista per entro quella potente spinta di avanzamento e ricerca. In un simile quadro il discorso sulle arti figurative è parte di una più ampia riflessione sulle invenzioni espressive in quanto produzioni culturali: perciò sebbene fin dalla sua fondazione la rivista si ponga con «una totale e completa libertà di prospettiva, cercando di condurre con il pubblico dei lettori un'amabile e amichevole conversazione»<sup>168</sup>, rivolgersi all'arte, al suo incontro, è altrettanto un mettersi di fronte alla domanda sul suo ruolo sociale e sulla sua ricaduta esistenziale. Che cosa 'possano' le immagini, in che senso siano vettori di conoscenza e in che modo incrementino la consapevolezza dell'essere in relazione di quanti le agiscono: una qualsiasi considerazione sul lavoro dell'arte non può che riferirsi anche solo idealmente, senza esplicita menzione, a tali questioni. Ecco così che da quel primo nucleo di 'militanza' emancipante lo scrittore-Sciascia svilupperà il proprio interesse per l'arte in un coefficiente memoriale-narrativo capace insieme di riconnettersi e mutare il complesso delle immagini percettive originarie<sup>169</sup>.

Riguardo ai contributi sull'arte invece non si inviterà mai abbastanza a tener conto della determinante quanto difficilmente misurabile influenza metodologica e stilistica delle coeve esperienze critiche portate avanti dalle molteplici riviste in circolazione: queste scritture

<sup>166</sup> Cfr. 1.1. *Fantasie di avvicinamento*.

<sup>167</sup> Cfr. E. MONDELLO, *Gli anni delle riviste*, Lecce, Milella, 1985, p. 10-11: «Pur nella diversità e nella differenza di orientamenti che caratterizzano le varie riviste, alcune tendenze comuni risultano evidenti, anche ad uno spoglio superficiale delle varie testate. È innanzitutto caratteristico di quegli anni un orientamento interdisciplinare, quasi un *eclettismo* che fa accostare scritti politici, saggi filosofici o letterari, pezzi di 'costume' a racconti o traduzioni. [...] Le ragioni di questo *eclettismo* vanno ricercate nella volontà di reagire alla tradizionale separatezza del discorso letterario, nel desiderio di "fare il punto" sulla "questione degli intellettuali", che si presentava con caratteri per lo meno nuovi all'indomani della Liberazione [...]. Ma ovviamente il discorso che ricorreva con più frequenza era, sia pure in forme diverse, l'invito degli intellettuali a riprendere il lavoro, visto come un elemento fondamentale per la costruzione di una "società nuova"».

<sup>168</sup> V. FASCIA, *La «Galleria» di Sciascia*, in *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, cit., p. 46. Su tale condizione di reciproco riconoscimento e rispetto tra redazione e lettore si ricordi un altro passo del ricordo sciasciano riguardo l'«Omnibus» di longanesi come «primo e impareggiato esempio di una stampa ebdomadaria che, aprendo credito all'intelligenza e al gusto del pubblico medio cui si rivolgeva, veniva come a realizzare quel postulato della democrazia che trova definizione nella frase "non io sono uguale a te ma tu sei uguale a me"; e intendiamo con ciò dire, sottendendo preoccupazioni e penose contestazioni di oggi, di una carta stampata che non si abbassi e non abbassi, che contenga un che di durevole nell'effimero, che sia una scommessa col tempo» (L. SCIASCIA, *L'omnibus di Longanesi*, in ID., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., p. 628).

<sup>169</sup> Cfr. 1. 1. *I. Scrittura d'arte come critica*; e ancora cfr. 2. *Prospezioni*.

infatti, tra identità e differenze, reciprocamente verificano e definiscono loro stesse. Tuttavia, nonostante nelle pagine sciasciane agiscano evidentemente suggestioni procedurali e memorie di metodo altre<sup>170</sup>, a imporsi con preminenza è soprattutto una forte autonomia di scelta e di giudizio: per questo, malgrado possa apparire dissonante la predilezione o anche soltanto la decisione di occuparsi di artisti poco acclamati e persino scarsamente significativi sul piano del giudizio estetico, Sciascia permette al suo ‘disinteressato interesse’ personale di guidare i propri orientamenti di indagine. Ciononostante esistono, e sono numerosi, i casi in cui a determinare una riflessione su un autore siano più le circostanze occasionali che le preferenze individuali: l’allestimento di una mostra, la celebrazione di un anniversario, la concomitanza di alcune pubblicazioni, Sciascia viene spesso invitato a stendere una nota a riguardo, qualche considerazione, una breve riflessione. E a confronto con gli scritti nati nel contesto di approfondimento in rivista o in quotidiano, non stupirà come questi ultimi manifestino immediatamente una distanza in termini oltre che meramente estensivi (in molti casi consistono di poche righe) anche di investimento cogitativo. Si tratterà allora di considerare gli scritti d’arte sciasciani nella particolarità del singolo caso e si renderà per questo necessaria una descrizione fisiognomica preliminare. Com’è noto le pagine di argomento artistico sono state dettagliatamente catalogate da Francesco Izzo<sup>171</sup> che ne ha restituito interamente la varietà della casistica attraverso un attento e intelligente metodo di raggruppamento e selezione. Lo specifico degli scritti d’arte è stato anche riepilogato attraverso un accurato riordino cronologico dal comprensivo volume bibliografico di Antonio Motta<sup>172</sup>. Rispetto a queste due precedenti ed esaustive ricognizioni, a cui si rimanda per un quadro informativo completo, in questa sede ci si propone di incrociare alcuni di quei dati descrittivi di ordine sia categoriale che cronologico per, appunto, cercare di mettere maggiormente in rilievo le peculiarità dei diversi scritti, e realizzare così la nostra istanza prima, ossia critica, su di essi<sup>173</sup>. In questa direzione la presente descrizione degli scritti non seguirà rigorosamente la scansione razionale e sintetica delle cinque categorie testuali individuate da Izzo, che suddividono le pagine sciasciane, nell’ordine, in:

- a. articoli [...] su quotidiani e riviste [...]
- b. prefazioni, postfazioni, presentazioni, note di Sciascia a cataloghi di mostre d’arte o libri su arte e artisti, o raccolte di saggi di Sciascia non dedicate all’arte [...]
- c. testi di Sciascia a corredo di cartelle (o libri, cataloghi, riviste) contenenti stampe originali di artisti [...]

<sup>170</sup> Cfr. I. I. II. *Una scrittura allo specchio, in «funzione d’altro?»*

<sup>171</sup> F. IZZO, *Come Chagall vorrei cogliere questa terra* in *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia* a cura di V. Fascia, F. Izzo, A. Maori, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 1998.

<sup>172</sup> A. MOTTA, *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Palermo, Sellerio editore, 2009, pp. 161-180.

<sup>173</sup> A questo scopo strumento di eccezionale valore risulta quello sforzo messo in opera dalla rivista «Arabeschi» di allestire una galleria che accosti le riflessioni sciasciane alle riproduzioni iconiche delle opere a creazione di una sorta di tavola sinottica, cfr. G. CAGGEGI, M. RIZZARELLI, S. SCATTINA, «Considerazioni sul mondo visibile». *L’alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia*, «Arabeschi», n.1, 2013, <http://www.arabeschi.it/collection/considerazioni-sul-mondo-visibile/#considerazioni-sul-mondo-visibile>.

- d. racconti o saggi di Sciascia in tiratura limitata fuori commercio, associati a illustrazioni o stampe originali di artisti, anche in cartella [...]
- e. miscellanea di scritti di Sciascia su stampatori e mercanti d'arte [...] <sup>174</sup>.

Si proverà piuttosto a mettere in relazione le pagine d'arte con l'approccio che le ispira, con il contesto che le ospita, con il momento storico-biografico in cui sono state stese. Se il filo delle distinzioni è labilissimo e non è pensabile una suddivisione del tipo scritti d'approfondimento/ scritti occasionali, in quanto possono nascere su richiesta estemporanea i primi come i secondi, e possono trovarsi intuizioni interpretative folgoranti nei secondi come nei primi, tuttavia, come si accennava, esistono, e sono palpabili, differenti gradi di coinvolgimento, e, di conseguenza, livelli difformi di studio e riflessione. Un approccio possibile, che non ha invero alcuna pretesa di esattezza e riproducibilità, è verificare ad esempio come influisca sull'assetto argomentativo da un lato l'azione di una progettualità forte come quella che presiede la collaborazione a una rivista, o il un fattore, per quanto minimo, di 'impegno' che comporta l'intervento su quotidiano; dall'altro la presenza di una volontà di mediazione interpretativa (più o meno forte) negli scritti 'di accompagnamento' a cataloghi, monografie, ecc., che, non affacciandosi in modo trasversale, può funzionare da indice di discriminare nei riguardi delle pagine più fortuite e snelle. Inoltre per via del particolare *modus* sciasciano incline a sviluppare sempre ulteriormente precedenti messe a regime di senso in nuove combinazioni che ne amplifichino 'i potenziali', gli scritti d'arte riproducono spessissimo uno stesso motivo o tema più e più volte <sup>175</sup>: ciò, com'è facile intuire, è particolarmente frequente e 'metodico' nelle pagine dedicate, in tempi diversi, a uno stesso autore <sup>176</sup>, ma è pure apprezzabile trasversalmente al *corpus* dei contributi critici come 'sistema' tematico di fondo, traduttivo di una più generale e complessa trama di idealità e sentimenti sviluppate attorno alle espressioni artistiche. E se differenti occasioni e richieste esterne inducono Sciascia a scrivere dell'opera di un autore ripetutamente, per lo sforzo ricognitivo generale che qui ci si propone si tratterà, allora, anche di rilevare quando uno stesso contributo compaia in sedi plurime, le eventuali varianti intervenute e il percorso interpretativo che la loro messa a confronto delinea.

Di seguito si proverà a procedere con una descrizione degli scritti d'arte sciasciani che tenga conto di queste considerazioni preliminari.

<sup>174</sup> F. IZZO, *Come Chagall vorrei cogliere questa terra*, cit., p. 210. L'elenco comprende anche una «categoria non testuale» costituita dalla «copertine di libri di Sciascia che riproducono incisioni, disegni, dipinti [...]» (*Ibidem*). Tale catalogazione è non solo condivisibile ma incontrovertibilmente corretta: a essere discusso qui non è perciò il suo valore ordinativo e documentario. È piuttosto il tentativo di renderla applicativa e operativa in termini critici con tutti i rischi che un indebolimento della restrittività sintetica delle descrizioni formulari comporta sul piano della linearità e consequenzialità argomentativa.

<sup>175</sup> Cfr. 1. 1. I. *Scrittura d'arte come critica* in 1.1. *Fantasie di avvicinamento*; 2.2. *Un'idea di metamorfosi*;

<sup>176</sup> Si pensi all'iter variantistico percorso dalla riflessione sull'opera di Guttuso come illustrato in 1. 1. I. *Scrittura d'arte come critica* in 1.1. *Fantasie di avvicinamento*.



I. 'Notare' come intervenire: le pagine dedicate all'arte nell'intensa attività pubblicistica sciasciana

[Art] 1950-1959

Le collaborazioni con i quotidiani sono, per Sciascia, i primi 'esercizi' di scrittura pubblica<sup>177</sup> e di partecipazione alla vita culturale e sociale, e non a caso: articoli, recensioni, segnalazioni, saggistica di terza pagina sono forme costitutivamente predisposte a guardare verso l'altro, a quanto sta intorno, a un'interpretazione dei fatti attraverso la ricostruzione dei dati e delle loro connessioni, all'espressione di un giudizio, a una presa di posizione. E il percorso tracciato da questi primi testi mostra la progressiva maturazione dell'identità intellettuale sciasciana che dai primi articoli apparsi tra 1944 e il 1951 nei quotidiani locali de la «Vita Siciliana» e la «Sicilia del Popolo»<sup>178</sup>, fino all'entrata in redazione di una rivista come «Galleria»<sup>179</sup> si fa via via sempre più sicura dei propri mezzi. Agli inizi degli anni Cinquanta, Sciascia ha ormai pienamente consolidato il proprio talento, avendo formate le proprie capacità scritte in quanto a «impianto concettuale dei testi critici»<sup>180</sup> e a «consapevolezza etico-politica delle proprie riflessioni»<sup>181</sup>. Tra il 1950 e il 1952 arriva così anche il vero e proprio esordio letterario: le brevi *Favole della dittatura* e la silloge poetica de *La Sicilia, il suo cuore* sono immediatamente accolte con attenzione e favore, che si fanno conclamati e trasversali con la pubblicazione, dapprima parziale nel 1955 su «Nuovi Argomenti»<sup>182</sup> e «Nuova Corrente»<sup>183</sup>, poi finalmente completa in volume<sup>184</sup>, nell'anno successivo, de *Le parrocchie di Regalpetra*. La voce di Sciascia guadagna in tal modo di autorevolezza e considerazione tanto che le stesse proposte di collaborazione da parte dei quotidiani, non solo locali, si intensificano considerevolmente. Risalgono difatti, proprio a

<sup>177</sup> Come documenta Traina in un suo recente studio (G. TRAINA, *Prime prove di uno scrittore*, in ID., *Una problematica modernità*, cit., pp.171-181) in cui viene illustrata la piccola galassia di scritti apparsi su quotidiani, soprattutto regionali, precedenti all'esordio letterario del 1950.

<sup>178</sup> Secondo quanto accertato da Traina (cfr. G. TRAINA, *Prime prove di uno scrittore*, cit., p. 172), gli articoli trattano per lo più di critica letteraria: L. SCIASCIA, *Nota a Quasimodo*, in «Vita siciliana», 8 ottobre 1944; ID., *Saroyan, Wallace e il borghese*, in «Vita siciliana», 1 dicembre 1944; ID., *Bontempelli, Russo, e il tiro alla fine*, «Sicilia del Popolo», 14 marzo 1948; ID., Capponi, «Vita siciliana», 23 ottobre 1948; ID., *Brancati e la dittatura*, «Sicilia del popolo», 22 dicembre 1948, ecc. Ma vi si trovano pure riflessioni più latamente etiche, come in ID., *Foglio ultimo*, in «Vita siciliana», 22 febbraio 1945 e contributi originali come la pubblicazione di un primo nucleo di quelle favole (ID., *Favole per il dittatore*, «Vita siciliana», 24 settembre 1948) che con qualche modifica ed espunzione confluiranno nelle *Favole della dittatura* pubblicate nel 1950.

<sup>179</sup> Cfr. M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, cit., p. 33: «In questi anni, infatti, Sciascia affianca all'impegno su quotidiani come «Sicilia del Popolo» e «Gazzetta di Parma» un lavoro costante su riviste quali «Galleria» (della quale è direttore dal 1950), «Letteratura», «Nuova Corrente» (di cui è redattore dal '55 al '58) e «L'Esperienza poetica». Con la collaborazione a queste ultime due, lo scrittore finisce per schierarsi dalla parte di coloro che avevano ingaggiato una battaglia in difesa del realismo, non abdicando alle ragioni dello stile, e nel contempo, avevano propugnato un nuovo linguaggio poetico, in funzione antiermetica».

<sup>180</sup> G. TRAINA, *Prime prove di uno scrittore*, cit., p. 171.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> L. SCIASCIA, *Cronache scolastiche* in «Nuovi Argomenti», 12, gennaio-febbraio 1955, pp. 111-137.

<sup>183</sup> L. SCIASCIA, *Memorie vicine*, in «Nuova Corrente», II, 1955, 3, pp. 200-216.

<sup>184</sup> L. SCIASCIA, *Le parrocchie di Regalpetra*, Roma-Bari, Laterza, 1956.

questi anni i primi scritti d'arte sciasciani, brevi interventi apparsi in riviste specializzate (ma non solo), su quotidiani e loro supplementi; del 1955 è la prima collaborazione con «L'ora». Rispetto all'amplessissimo spettro delle tematiche della pubblicistica sciasciana, le pagine sull'arte sono, specialmente nei primissimi anni, un'altra lente ancora attraverso cui vedere e così sentire e capire il proprio ambiente e, insieme, sé stesso. In questo senso Sciascia sembra insomma partecipare pienamente di quella vasta istanza realista profondamente compenetrata al lavoro culturale degli anni Cinquanta<sup>185</sup>, liberata tuttavia di semplificanti appiattimenti ideologici e piuttosto tesa all'accertamento critico nel rispetto della dimensione stilistica e della possibilità di sperimentazione.

Questi gli scritti apparsi tra il 1950-1959:

1) Nel 1951 esce su l'«Orazio. Diario di Roma» uno scritto di Sciascia dedicato allo scultore Emilio Greco<sup>186</sup> che costituisce il primo nucleo di un'ininterrotta riflessione<sup>187</sup> attorno a un artista amatissimo, considerato di rilievo primario. Il contributo, il primissimo di argomento artistico, se per un verso è ancora, senza dubbio, fortemente improntato dai modi tipici del giornalistico intervento culturale, ampiamente frequentato da Sciascia come appassionato lettore della stampa periodica, per un altro mostra già di voler inclinare alla messa a punto di una cifra personale che sappia rendere conto di quel sistema di attrazioni che mobilitano lo sguardo sciasciano contribuendo alla sua peculiarità. La pagina si costruisce così per un verso secondo lo schema piuttosto consueto 'dell'incontro con l'artista' in cui la restituzione dell'atmosfera («il giorno di marzo, di una luminosità primaverile, declinava ora in tristezza autunnale; d'un tratto illividiva la specchiante sera [...]») e le descrizioni di impressioni ambientali (il senso di «intimità, di tersa gentilezza, di ordine affettuoso») che ne hanno accompagnato lo svolgimento sono assunti a racchiudere il senso di un'intera produzione («Crepuscolare, riferendoci a un tono più che a un contenuto, vorremmo dire la deformazione delle sue figure, soprattutto quelle femminili. Irregolarità e asimmetrie che creano nei volti non sai che assorta malinconia: come una dolcissima attesa, un musicale rapimento»); per un altro attraverso la costruzione da parte di Sciascia del personale itinerario di reminiscenze figurative, letterarie e poetiche scaturito a contatto con le opere 'incontrate' che di quel senso tenta una ri-collocazione,

<sup>185</sup> Cfr. F. FORTINI, *Il senno del poi*, in ID., *Dieci inverni. Contributi a un discorso socialista*, Bari, De Donato, 1973, p. 29-30: «un'altra Italia veniva avanti, avviluppata nel cinismo di settimanali, bruciata dalla speculazione, coperta di manifesti, piena di colore e di stanchezza coloniale; fatta con la nostra stessa vita, e, come un figlio, iriconoscibile. Eppure bisognava impararne l'avvenire. Volevamo sperare di decifrarvi i destini personali e generali. Perché il mondo, come dice Schlegel, è e rimane la nostra unica spiegazione».

<sup>186</sup> Emilio Greco (Catania 1913- Roma 1995) è uno tra i più rilevanti scultori del secondo Novecento italiano, pure validissimo incisore e disegnatore. La sua poetica plastica si nutre da un lato dell'esperienza artistica della sua terra, stratificata tanto dei lasciti del mondo antico, greco e romano, quanto del riconoscibile modello del conterraneo predecessore Francesco Laurana, dall'altro di quella del manierismo romano cinque-seicentesco, che lo rendono un eccezionale ritrattista di volti e di figure (in particolare busti) specialmente femminili. Cfr. M. ZANELLI, *Greco o la bellezza*, in «Arte», 23, 245, 1993, pp. 70-73.

<sup>187</sup> Cfr. 1.2.I.2. [Art, 1952: Greco]; 1.2.I.3. [Art, 1954: Greco]; 1.2.I.13. [Art, 1970: Greco]; 1.2.I.18. [Art, 1981: Greco]; 1.2.III.4 [Gal, 1969: Greco].

un'amplificazione e insieme una sua frammentazione tale per cui non vi si scopre mai in intero ma per segmento, rivenendosi per parti nell'altro autoriale e nell'altrove segnico («nel suo studio [...] il “cavallo ferito” che vorremmo dire, per montaliana suggestione, “stramazzone”: immagine di quel male di vivere che sotto pacata apparenza, certo tocca drammaticamente Greco. [...] E ricordavamo una pagina di Gianna Manzini, una poesia dell'Arco tra le sue più belle. Ma c'era un ricordo più preciso, un'idea più certa: ebbene quel cavallo non poteva essere che Ronzinante, stramazzone non nelle pagine di Cervantes ma in quelle di Unamuno. Così, morto nell'anima, il mondo si gonfia e corrompe»). Ma Sciascia sceglie soprattutto, con un'espedito critico che non farà che reiterare negli anni a venire, di affrontare l'esperienza artistica di Greco ponendoci di fronte la dimensione concreta, individuale della sua persona, il suo essere «uomo semplice» e «malinconico» («la sua intensa vita interiore» si rivela in un «cordiale silenzio: e la fisica malinconia propria al siciliano in questo silenzio addolcisce e anima di nitide immagini») che imprime alla sua opera carattere e mestiere. Attraverso tale snodo l'argomentazione sciasciana si rende capace di isolare l'indice del più autentico valore di Greco nel suo essere «costantemente fiducioso nell'umana continuità della scultura, di quest'arte in cui ormai in tanti si esprimono come in una lingua morta: vuota e risonante di raccapriccianti rifrazioni». Il suo lavoro plastico è invece un itinerario di incontro, di comunicazione autentica, l'esercizio di una «lingua viva», di cui «inventa un ritmo, un'energia».

L. SCIASCIA, «*Male di vivere*» nella scultura di Emilio Greco, «Orazio», Roma, III, n.6, giugno, 1951, pp. 41-42.

2) Nel 1952 esce su «La Giara: rassegna siciliana sulla cultura dell'arte della scuola» un contributo di Sciascia in cui si sofferma in particolare su alcune opere di Greco<sup>188</sup> esposte alla «Quadriennale d'arte di Roma», tenutasi quello stesso anno, individuando come caratteri identificanti dei suoi lavori la matrice formale di un'ispirazione sensuale che gli deriva dalla propria memoria percettiva. In controtendenza rispetto le ambiguità indecifrabili delle sperimentazioni contemporanee, Sciascia, come già indicato in precedenza<sup>189</sup>, apprezza specialmente in Greco l'assunzione dell'arte a espressione significativa, tensione a una comunicazione effettiva con i propri simili di esperienze e sentimenti dell'umano, il suo essere insomma, in questo senso, ancora pienamente partecipe della 'storica' modernità artistica. Sebbene di datazione alta rispetto ai numerosi successivi ritorni sull'opera di Greco più distesi e articolati il testo presenta così già formati i termini essenziali di una interpretazione che ha la sua chiave proprio nel rilievo di

<sup>188</sup> Cfr. 1.2.I.2. [Art, 1951: Greco]; 1.2.I.3. [Art, 1954: Greco]; 1.2.I.13. [Art, 1970: Greco]; 1.2.I.18. [Art, 1981: Greco]; 1.2.III.4 [Gal, 1969: Greco].

<sup>189</sup> Cfr. 1.2.I.2. [Art, 1951: Greco].

una fisicità oggettiva, animata da un erotismo sì magnetico, ma altrettanto nativo<sup>190</sup>, non doloroso, sebbene a tratti malinconico e, pure, pienamente chiarito, come inondato della piena luce siciliana («questo Greco, è un siciliano oggettivo, che ha della propria anima un senso leggero, vaghissimo, musicale, lontano. Non si lascia intrappolare e tormentare. Soltanto, e spesso, come tutti i sensuali, si consegna alla malinconia: una malinconia crepuscolare, limpida e fresca come le sere che nella sua città cadono dopo una giornata affocata e abbagliante. Crepuscolare, anche in letteraria accezione, Greco lo è: ma in senso tonale e non contenutistico»). Di fronte alle opere di Greco, nella sublimazione rarefatta della loro «semplicità» scultorea, lo sguardo riposa («ci si riposava, tra le statue e i disegni di Greco, come sulle pagine di un poeta d'amore: i nudi di nitida gentilezza; i volti "veri" ma di amorosa verità») nella limpida accettazione di un mistero avvolgente, precedente e successivo, sempre uguale e sempre nuovo<sup>191</sup>.

L. SCIASCIA, *Emilio Greco*, «La Giara», Agrigento, I, 1, giugno-luglio, 1952, pp. 138-139.

3) Nel marzo del 1954 Sciascia sceglie di intervenire, sul supplemento culturale della «Gazzetta di Parma», in merito alla polemica suscitata dalla decisione di installare nei giardini di Collodi, presso Pescia, una statua bronzea, creazione dell'artista Emilio Greco<sup>192</sup>, raffigurante un *Pinocchio e la fatina*; da non pochi mesi infatti aspre critiche stavano accompagnato la delibera della commissione istituita l'anno precedente in sede al concorso nazionale per la realizzazione di un monumento a Pinocchio che sanciva ex aequo la vittoria del progetto di Greco e quello di Venturi, Baldi e De Luigi per una *Piazzetta dei mosaici*. Sciascia da un lato sottolinea la sproporzione del caso generatosi da una questione in fondo estremamente circoscritta e preceduta da molte, ben più infelici, simili deliberazioni («dall'Unità ad oggi, comitati cittadini, leghe patriottiche e massoniche, associazioni combattentistiche e partiti politici, sono stati attivissimi, e spesso a danno delle più belle piazze d'Italia, nel mobilitare tutta la cattiva scultura per esternare fatti e figure della storia nazionale e locale, dall'altare della patria ai monumenti di Garibaldi, Crispi, caduti della guerra '15-'18 e d'Etiopia, martiri del Sant'Uffizio e poeti vernacoli. Roba da suscitare sommosse e pronunciamentos»); dall'altro nota, non senza una certo risentito stupore, che a contestare l'opera non sia solo il largo pubblico poco accorto di cose d'arte («La frase rituale – “questo sa farlo anche mio figlio” – il buon borghese, il piccolo borghese tutto casa, ufficio, e cinematografo, non la risparmia nemmeno ai cavalieri di Marini. Il divorzio tra l'arte e il pubblico è deciso, definitivo. Non ci sorprenderemo perciò si sentire un tal pubblico commentare con irrisione il Pinocchio di

<sup>190</sup> Cfr. 2. *Prospezioni*.

<sup>191</sup> Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>192</sup> Cfr. 1.2.I.2. [Art, 1951: Greco]; Cfr. 1.2.I.2. [Art, 1952: Greco]; 1.2.I.3. [Art, 1954: Greco]; 1.2.I.13. [Art, 1970: Greco]; 1.2.I.18. [Art, 1981: Greco]; 1.2.III.4 [Gal, 1969: Greco].

Greco») ma pure la cerchia degli ‘intendenti’, o supposti tali, dei critici e dei giornalisti («Ci sorprende però, il commento, la critica, l’irrisione di molti di coloro che attraverso la carta stampata quotidiana ed ebbdomadaria dovrebbero educare il pubblico a saper vedere. Costoro in nome dell’arte e del vero, ma soprattutto in nome dell’infanzia, hanno scatenato contro il Pinocchio di Greco una campagna di proteste talmente continua e eccessiva da portare il cittadino che legge il giornale sul tram a preoccuparsi di Pinocchio come della riunione dei quattro grandi»). Lo scritto è perciò interamente percorso da un tono sarcasticamente ironico che colora gli stessi argomenti del ragionamento, risultando così tanto prepotentemente formato dalle ragioni della polemica da avvicinarsi, forse come non mai nelle pagine d’arte sciasciane, alle movenze del pezzo giornalistico affissato all’attualità con lo scopo di restituirla in dato e giudizio. Gli spazi riservati alla considerazione percettiva e intellettuale dell’opera di Greco sono pertanto eccezionalmente contratti («Dopo quello che abbiamo accennato, è forse superfluo dire che il bozzetto di Greco è bello. Non somiglia si capisce alle copertine delle edizioni Nerbini, alle vignette di Chiostri e Mussino: ma è il Pinocchio che un artista moderno della sensibilità e gentilezza di Emilio Greco, può restituirci») a denuncia dello spazio marginale che in quella elefantica *querelle* si stava lasciando alla questione invece centrale: la qualità estetica della creazione, la sua capacità di integrarsi al contesto spaziale a cui veniva destinata e di comunicarsi nell’incontro con gli spettatori, i quali invece, Sciascia non sembra dubitarne, «quando vedranno il monumento nei suoi elementi di spazio e di luce saranno i primi ad incantarsi di questa arborea favola, musicale ed aerea che Greco ha saputo trarre dal libro».

L. SCIASCIA, *Il pinocchio di Greco*, «Il Raccoglitore. Pagina quindicinale delle Lettere e delle Arti de “La Gazzetta di Parma”», Parma, 61, 4 marzo 1954, pp. 3.

## [Art] 1960-1969

Parallelamente alla consacrazione letteraria definitiva raggiunta con la pubblicazione dell'apprezzato *Gli zii di Sicilia* del 1958, e soprattutto con *Il giorno della civetta* del 1961, Sciascia si vede attribuite un'attenzione e un credito intellettuale sempre maggiori. In ragione di ciò si moltiplica anche la rete degli interlocutori pubblici che gli si rivolgono per partecipazioni editoriali più o meno occasionali. In questo periodo, in particolare, si intensificano notevolmente le collaborazioni a numerosi quotidiani, specialmente fitte con «L'Ora»<sup>193</sup>, sulle cui pagine tiene regolarmente una rubrica intitolata «Quaderno» dal 1964 al 1968, e allargate poi anche ad altre testate come «Nuovo Sud» e «Il Corriere della sera», tutte improntate alla più ampia libertà di espressione ed opinione. Questa, del resto, è forse la sola condizione che Sciascia ritenga necessaria per instaurare un rapporto culturale, tanto da rendere prescindibili o secondarie considerazioni di ordine ideologico e di appartenenza partitica; e in merito si esprimeva esplicitamente egli stesso quando nel 1965 spiegava la propria articolata collaborazione al quotidiano progressista palermitano: «L'Ora sarà magari un giornale comunista: ma è certo che mi dà modo di esprimere quello che penso con una libertà che difficilmente troverei in altri giornali italiani»<sup>194</sup>. Lo spazio della pubblicazione periodica, dunque, è per Sciascia a questa altezza ancora sentito come un luogo di una possibile 'avventura' conoscitiva, ricercato come occasione di scambio franco e vitale. Ed è sempre in ragione di questa disposizione di fondo se gli scritti dedicati all'arte che vi compaiono non sono pochi: spesso di brevi dimensioni si concentrano di frequente a considerare un solo dettaglio o un aspetto del tutto particolare nel profilo di un'opera o in una personalità autoriale su cui irradia la pennellata di un'intuizione. Gli artisti trattati sono, come sempre, eterogenei per cronologia e poetica figurativa.

Questi gli scritti del periodo 1960-1969:

- 4) Nel 1964 la «deliziosa» mostra parigina dedicata a René Magritte<sup>195</sup> è occasione per Sciascia di riflettere sulla particolare forma di surrealismo che caratterizza il pittore belga, e, come sempre, di ri-trovare una propria galassia semantica, quella stessa che informa il

---

<sup>193</sup> I contributi sciasciani apparsi tra il 1964 e il 1968 sul quotidiano «L'Ora» sono stati selezionati e raccolti in un volume che porta lo stesso titolo della rubrica in cui originariamente comparivano, cfr. L. SCIASCIA, *Quaderno*, a cura di V. Nisticò e M. Farinella, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1995. In un recente studio Ivan Pupo indagato la collaborazione di Sciascia a «L'Ora» tra il 1955 e il 1989 dando notizia di contributi finora non inventariati ed emendando la cronologia di alcune attestazioni bibliografiche, cfr., I. PUPO, *Quel che resta de «L'Ora»*, in «TodoModo», n. 2, 2012, pp. 329-336. Pupo ha inoltre condotto uno spoglio complessivo di tutta quella produzione sciasciana apparsa in quotidiano, rivista, sedi estemporanee, dandone un quadro di ristituzione complessiva in ID., *In un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011.

<sup>194</sup> L. SCIASCIA, *Ho detto male di Garibaldi*, «L'Ora», 3 aprile, 1965, ora in *Quaderno*, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991, p. 63.

<sup>195</sup> René Magritte (Lessines 1898- Bruxelles 1967) è uno dei maggiori interpreti della grande istanza surrealista primonovecentesca che investe di personalissime dinamiche stranianti e ironiche. Nei modi di apparentemente gratuita giustapposizione risiede forse la segreta affinità con le costruzioni divaganti sciasciane che, tipicamente attraverso la citazione, animano le narrazioni della presenza virtuale di immagini mobilitanti dimensioni del reale parallele, cfr. L. TADDIO, *I due misteri. Da Magritte alla natura della rappresentazione pittorica*, Milano, Mimesis Edizioni, 2012.

lungo corso del proprio discorso sull'arte e sulla rappresentazione *tout-court*. Di Magritte infatti Sciascia sottolinea la «letteratissima ironia», il «gusto alla parodia», rintracciandovi quelle dinamiche concettuali che gli sono altrettanto proprie: della lucidità che muta nel suo contrario, del divertimento che trascolora in terrore, della fissazione della forma che è insieme gioia e orrore, ugualmente pertinenti a quella somma espressione metamorfica che è il surrealismo stesso<sup>196</sup>.

L. SCIASCIA, *Il tabuto di madame*, «L'Ora», Palermo, 12-13 dicembre 1964, p.3.

5) Lo stesso numero del 12-13 dicembre 1964 de «L'Ora» accoglie l'ulteriore segnalazione di un'altra mostra parigina allora in corso sull'opera pittorica di Toulouse-Lautrec<sup>197</sup>. Lo scritto permette di apprezzare come anche di fronte ad un artista di conclamato valore Sciascia sappia riservarsi un margine di libera considerazione e critica tale da non sottrarsi persino al ribaltamento di giudizi largamente condivisi: Lautrec gli appare infatti come pittore di modesta rilevanza in specie a paragone dell'intelligenza e del talento profusi nell'opera grafica. È la stessa possibilità offerta dalla mostra di 'avvicinarsi' e verificare su un ampio campione di opere a permettere una finalmente effettiva e non surrettizia esperienza della pittura di Toulouse-Lautrec. Sciascia sembra così suggerire come il lavoro dell'arte vada compreso attraverso accertamenti razionalmente intesi capaci di scremare suggestioni scarsamente fondate e finanche ridimensionare valutazioni vulgate riguardo la concreta rilevanza delle prove strettamente pittoriche di Toulouse-Lautrec.

L. SCIASCIA, *Toulouse-Lautrec*, «L'Ora», Palermo, 12-13 dicembre 1964, p. 3.

6) Nel 1966 su «L'Ora», Sciascia scrive dell'artista siciliano Giorgio Carpinteri<sup>198</sup>, esibendo con questa scelta pure una preferenza 'programmatica' per una poetica pittorica figurativa, invero ribadita in esplicita polemica con le inconsistenti, non-comunicanti, non-significanti trovate «ottiche e materiche» dell'arte contemporanea e d'«avanguardia». Secondo Sciascia il valore di Carpinteri risiede proprio nella sua capacità di svolgere l'esercizio della sua arte in termini morali, ovvero necessariamente e doverosamente comunicativi. Per questa via si rende capace di esprimere il nucleo di verità della sua

---

<sup>196</sup> Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>197</sup> Henri de Toulouse-Lautrec (Albi 1864 - Malromé, Bordeaux 1901) è stato un pittore e un disegnatore dall'acuminata capacità di scandaglio psicologico dell'umanità che popolava gli ambienti della vita sociale della *belle epoche*, resa nelle nervose stilizzazioni ritrattive che gli sono caratteristiche. Cfr. S. ROFFI, *Toulouse-Lautrec e la Parigi della Belle Epoche*, Milano, Mazzotta Edizioni, 2011.

<sup>198</sup> Giorgio Carpinteri (Palermo 1928). Trasferitosi a Milano, negli anni Settanta creò insieme ad un gruppo di artisti tra i quali figuravano Lorenzo Mattotti, Massimo Mattioli, Igort, Filippo Scozzari, Andrea Pazienza, un progetto di creativo che innovasse graficamente e drammaturgicamente la 'scrittura' fumettistica. La sua poetica pittorica si fonda sull'accostamento e la giustapposizione di elementi, sul gioco acceso di colori dalla forte carica parodica e ironica. Mantenendo sempre forte il legame con la propria terra d'origine è attento alle esperienze della pittura nord europea della quale reinterpreta la vena fantastica in chiave fortemente proiettiva, pur restando fedele a una vocazione figurativa improntata alla verosimiglianza e alla comunicazione. Cfr. 1.2.II.9 [Cat/Mono, 1968: Carpinteri].

pittura che risiede nella geografia sentimentale delle sue radici insulari<sup>199</sup>, poste in bruciante contraddizione con la realtà altra e «continentale» della propria (e di ogni) emigrazione.

L. SCIASCIA, *Un pittore siciliano a Milano*, «L'Ora», Palermo, 26-27 marzo 1966, p. 5.

7) Altro scritto del 1966 è quello dedicato allo scultore messinese Antonio Denaro, della cui opera Sciascia apprezza la singolare parabola di formazione di uno stile maturato in modi appartati e personali eppure stupefacentemente vicino agli esiti più avvertiti delle esperienze del *Liberty* Novecentesco. Ad avvicinarlo all'ideale di sensuale sinuosità di quello è la radice erotica di una memoria infantilmente desiderante. Se tale è la costante della sua ispirazione pure essa mostra di incarnarsi in forma sempre nuove, infinitamente cangianti eppure circolari<sup>200</sup> nel «felice equilibrio» di «una compiuta maturità».

L. SCIASCIA, *Uno scultore a Messina*, «L'Ora», Palermo, 9-10 aprile 1966, p. 4.

8) Nel 1966 Sciascia scrive pure dell'architetto catalano Gaudí<sup>201</sup>, ispirato dal ritorno sui luoghi della sua opera. L'interesse del testo risiede nella singolare soluzione argomentativa adottata, strutturata attraverso una rete memoriale: ricordando il piacere della prima scoperta dell'opera di Gaudí infatti vengono evocate pure lontane reminiscenze infantili di architetture familiari e di giochi perduti. Il sovrapporsi di queste diverse dimensioni rammemoranti fa scaturire la partecipazione emozionale del fruitore-attore<sup>202</sup> Sciascia con gli oggetti artistici che intersecandosi diventano altrettanto un gioco della memoria, la scena su cui proiettare un senso antico.

L. SCIASCIA, *Gaudí*, «L'Ora», Palermo, 20-21 agosto 1966, p. 7.

9) Nel 1969 Sciascia recensisce su «L'Ora» l'ultimo lavoro di un artista da lui molto stimato, il palermitano Bruno Caruso<sup>203</sup>: si tratta di un volume intitolato *Manoscritto sulle*

---

<sup>199</sup> Cfr. 2. *Prospezioni*.

<sup>200</sup> Di grande interesse notare come da un lato di riaffacci il grande tema metamorfico (cfr. Cfr. 2. *Prospezioni*) dall'altro come si dia per il tramite di un rinvio letterario a *La Ronde* di Schnitzler: «un carosello di figure femminili, insomma, che per un momento fanno coppia magari con un soldato (com'è malinconicamente in una scultura di Denaro: e forse mi è venuto da questo pezzo il richiamo a *La Ronde*); e poi si sciolgono in una loro aerea e tentatrice libertà, in un loro richiamo erotico da cui il giro potrà continuare all'infinito».

<sup>201</sup> Antoni Gaudí y Cornet (Reus 1852 - Barcellona 1926) permise che la propria riflessione sull'architettura si lasciasse influenzare dall'estetica filosofica di ascendenza romantica con le sue fascinazioni spiritualistiche e neogotiche. La sua sperimentazione lo porta a creare soluzioni fortemente innovative sia nell'uso dei materiali che nell'ideazione delle forme interpretando in modo personalissimo le premesse ricostruttive del modernismo. Cfr. *Attualità di Antoni Gaudí*, a cura di G. Pane, Napoli, Clean Edizioni, 2008.

<sup>202</sup> Con modalità al limite dell'autofinzionalità, o, più propriamente, del racconto egotico, cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*.

<sup>203</sup> Bruno Caruso (Palermo, 1927) è un artista capace di esprimersi oltre che con quasi tutti con gli strumenti della pittura, dell'incisione, del disegno, della grafica, anche come scrittore e pubblicista (negli anni Cinquanta collabora a «L'ora» e a «Sicilia»). Nella sua opera realizza un registro molto personale assimilabile ad una forma di espressionismo simbolico, che fonde la componente nativa con le grandi istanze della pittura europea. Importanti cicli sono quelli incentrati su temi della follia e del manicomio (B. CARUSO, *La real casa dei matti*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975); la serie di disegni politici (ID., *Il fiore rosso*, Padova, Images 70, 1976), e ancora, solo per citarne alcune, quelle dedicate agli alberi (ID., *I grandi giardini*, Istituto litografico Internazionale, Milano, Edizioni dell'Orso, 1968 e alla flora botanica (*Ispirandosi all'Orto botanico: fotografie dal 1870 al 1996*, a cura di S. Scalia, Palermo, Ariete, 1997). Cfr. 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a:



*meraviglie della natura* che oltre a disegni originali «contiene “considerazioni sul mondo visibile” di Goethe e di Diderot, di Schopenhauer, Galileo e Jean Rostand; e dello stesso Caruso, che è scrittore preciso ed essenziale. E le “considerazioni” più che accompagnare i disegni si inseriscono in essi, ne partecipano, ne assumono la vibrazione visiva: la parola scritta si fa insomma disegno; e il disegno scrittura». Il *Manoscritto* è dunque occasione per Sciascia di riflettere su quel nesso generativo e misterioso tra scrittura e illustrazione, tra letteratura e arte che da sempre magneticamente lo attrae<sup>204</sup>. Ma è pure testimonianza di un’intensa esperienza di visione ‘naturale’ da parte di uno sguardo che ha inoculata la memoria di una storia umana e che per essa viene tratto da una partecipazione nativa e ingenua per essere condotto al tempo irreversibile della consapevolezza, alla coscienza della propria potenzialità distruttiva (atomica, addirittura). Se quelle «considerazioni» ricordano a Sciascia la curva evolutiva percorsa dalla pretesa razionalizzante del pensiero-vista occidentale, che da Diderot proseguendo inarrestabile «si è introverso e involuto, ha svegliato echi profondi ed oscuri: dalla Bastiglia siamo passati a Charenton, dall’*Enciclopedia* a *Les 120 Journées*», lo sforzo di Caruso sembra invece più semplicemente e insieme più misteriosamente fare di quello sguardo uno strumento per «andare al di là dell’occhio», per riuscire a mostrare «ciò che la natura vuole, ciò che ha voluto [...], ciò che la natura sa e realizza anche servendosi della fragile mente dell’uomo».

L. SCIASCIA, *Le meraviglie della natura scritte e disegnate da Bruno Caruso*, «L’Ora», Palermo, 12 marzo 1969, p. 3.

10) Sempre nel 1969 esce su «Nuovo Sud» una breve ma intensissima riflessione sull’opera di un altro artista siciliano, Totò Amico<sup>205</sup>, oltremodo significativa di alcuni indici costanti nella valutazione di Sciascia sull’arte. L’opera di Amico è infatti espressione di una ‘naturalità’ caratteristica di tutta quella linea pittorica che individua, secondo Sciascia, alcuni dei maggiori artisti siciliani contemporanei (Guttuso, Caruso, Mirabella). Si tratta di una poetica di flagrante specificità che si nutre di un dato percettivo nativo, paesistico, tentando «un discorso sulla Sicilia realistico e insieme simbolico» per dire di un essere nel mondo necessariamente mutevole e mutante<sup>206</sup>. È una rifusione vitale che impercettibilmente sposta l’apparenza immobile di forme emblematicamente statiche quanto vive: in questo senso, «ciascuno a suo modo», quegli artisti siciliani e non da

---

Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

<sup>204</sup> Cfr. 2.2. *Un’idea di metamorfosi*.

<sup>205</sup> Totò Amico (S. Cataldo 1929- Caltanissetta 2013) è stato anche ottimo disegnatore oltre che pittore. Tipiche della sua poetica naturalistica sono le accese notazioni coloristiche che innervano al fondo del suo realismo figurativo una percepibile verticalità simbolica.

<sup>206</sup> Cfr. 2.2. *Un’idea di metamorfosi*.

ultimo Amico, «cogliendo l'albero come teatro di quella metamorfosi, di quel mito, di quel mistero» lo eleggono tutti a oggetto privilegiato della loro pittura.

L. SCIASCIA, *Alberi e volti di Totò Amico*, in «Nuovo Sud», Caltanissetta, IV, maggio 1969, p.7.

11) Nel 1969 Sciascia scrive per «Il Corriere della Sera» un articolo sull'eccentrico e magmatico profilo artistico di Francesco Giombarresi<sup>207</sup>. Con un approccio tipico dell'attenzione sciasciana nei riguardi delle manifestazioni dell'arte il testo mette prepotentemente in relazione vicissitudini esistenziali e opera del pittore, leggendo nel suo lavoro un esempio di come l'espressione formalizzante della figurazione si generi nella 'verità' immaginativo-passionale della vita stessa. L'esperienza di Giombarresi è una testimonianza di come l'essere nel mondo sia necessariamente uno stare nell'unitarietà complessa del sé in potenziale relazione: le discontinuità, laddove intervengono, partecipano altrettanto di un sistema 'del reale' che è sì in movimento mutante ma pure comprensivamente intero. Così, come la verità dell'opera non può darsi separatamente dall'esistenza personale di chi la crea e di chi la fruisce, ugualmente la stessa attività creativa di Giombarresi è inseparabile nelle sue parti: la progettazione di «macchine complicatissime», la concezione di un «trattato di medicina», l'impressione del segno grafico, fino a quella particolare forma di scrittura che è la sua pittura sono per lui parimenti espressioni di una incontenibile vitalità animata di desideri, aneliti umanitari, ansie rigenerative che tuttavia forse soltanto la serenità «indefettibile» che la sua arte sa raggiungere rende pienamente praticabile nel suo essere unito, intero.

L. SCIASCIA, *Francesco Giombarresi*, «Il Corriere della Sera», Milano, 1 luglio 1969, p.3.

12) Nel 1969 Sciascia ha modo di scrivere su «L'Ora» della mostra di Mino Maccari<sup>208</sup> tenutasi presso la galleria palermitana «La Tavolozza». L'articolo risulta nel suo

---

<sup>207</sup> La storia personale di Francesco Giombarresi (Vittoria 1930 - Comiso 2007) assume in alcuni momenti tratti mitici: nato, e vissuto nei primissimi anni di vita, in una condizione di assoluta povertà, è costretto al lavoro fin da bambino. Emigra per un breve periodo in Germania per poi tornare definitivamente in Sicilia. Insieme disperatamente e gioiosamente autodidatta arriva a creare una forma espressiva personalissima e sorprendentemente consapevole della dimensionalità fisica della rappresentazione. Ma non è solo la pittura a interessare Giombarresi: ogni aspetto della natura e della comunicazione lo avvince voracemente e perciò scrive, si fa cultore di medicamenti tradizionali e appassionato inventore/costruttore di macchinari. Nel suo scritto Sciascia riporta la testimonianza di Giombarresi che di sé dice: «L'arte mia sia stata un' opera di Dio, creduto per mia stessa Natura, la quale io oggi attraverso studi profondi, artistici, ho già dovuto tanto approfondire le proprie miei ideei veri e dotati nel senso della mia stessa Natura la quale dal giorno della Nascita mia ad oggi, ho' dovuto soffrire abbastanza il mio fisico, non solo per il fatto artistico, letterario, scientifico, ma per la gravità della forma delle miserie, delle conseguenze inaspettate, delle disavventure, dell'offese, dei soprusi, dei disordini familiari, dei processi inaspettati, alla Giustizia, quindi tutto un gruppo di cose che si incontrano a contraddire la vita dell'uomo... Ho dovuto finì ad oggi dipingere più di 2000 opere, che molte di queste opere con tanto di rabbia sono andate a finire alla Catastrofe, e al fuoco, per sistemi di rabbia e di contraddizione nella loro vita... Ma tutto passa e resta e resta sull'esempio nella vita delle Scritture».

<sup>208</sup> Mino Maccari (Siena 1898- Roma 1989) affiancò alla propria attività pittorica e grafica anche quella letteraria, in veste di redattore e co-fondatore di riviste come «Il Selvaggio» (cfr. A. TUGNOLI, *Mino Maccari. Gli anni del «Selvaggio»*, Clueb, Bologna 1996) e «L'Omnibus», e di autore di poesie (*Orgia* del 1918 e *Il trastullo di strapaese* del 1928) e prose (*L'antipatico* del 1958) satiriche. Fortemente ironica e satirica è del resto pure la sua

complesso oltremodo rappresentativo di come si eserciti la peculiare via sciasciana alla ‘critica’ d’arte. L’argomentazione prende infatti avvio da un singolo dettaglio, ricorrente e di notevole carica irradiante rispetto al complesso dell’opera di Maccari, quale è costituito dal personaggio della ballerina-*entraineuse*, spesso al centro delle scene rappresentate: da questa preliminare messa a fuoco si innesca il magnetismo evocante della memoria letteraria sciasciana che genera una serie di rimandi citanti a catena («le donnine di Maccari che evocano, attraverso l’evocazione di Dos Passos, *La vedova allegra* di Lehar») primo passo di una necessaria ri-collocazione dell’artista nel più vasto respiro di una cultura europea, figurativa e non solo, capace di restituire il senso della misura storica e sommamente esperienziale della sua prova espressiva. Mettere in relazione arte e letteratura ha, dunque, ancora e sempre il senso di quell’ ‘antico’ «guardare oltre», richiamando interi universi sentimentali (Maupassant, ecc.) e visioni del mondo (Bayle) quali lenti adoperate non solo dall’interprete ma dall’artista stesso che sulla realtà ha «operato» una «scelta», un «taglio». E quello di Maccari facilmente, allora, si scopre essere uno sguardo ‘libertino’, vicino a certi ‘quadri’ isolati da Lautrec, tale per cui la catena delle associazioni da letteraria può farsi iconica svelando l’oggetto reale, il nucleo di verità della sua opera, ovvero l’ironia inesorabile ma non livorosa, non impietosa, della condizione dell’umano vivere sociale al modo di, sottolinea Sciascia con un’ulteriore memoria assonante, una pirandelliana «pena di vivere così». Nessuna contemplazione naturale, paesaggistica od oggettistica ha posto in Maccari: l’attenzione è per la verità delle ‘dinamiche’ delle interazioni che dissacrano, svelano e rovesciano ogni stabilità oggettuale e ogni apparenza di felicità sociale.

L. SCIASCIA, *Le «donnine» di Maccari viste da Sciascia*, «L’Ora», Palermo, 11 novembre, 1969, p. 3.

## [Art] 1970-1979

Gli anni Settanta segnano un lieve ma sensibile ridimensionamento della collaborazione sciasciana alla stampa periodica in relazione alla riflessione sulle arti, che va di pari passo da un lato con l'intensificarsi sempre maggiore dell'impegno dovuto alla propria attività letteraria - che proprio in questo periodo tenta le sue sperimentazioni più complesse, raggiungendo peraltro i suoi risultati forse più alti - , e dall'altro con un parallelo aumento di richieste a contributi in altre sedi<sup>209</sup>. Tuttavia a pesare più gravemente in questo senso è il sopraggiungere di un mutato clima culturale che registra con progressione costante l'estenuazione di quella spinta propositiva e dialettica che aveva caratterizzato la trasversale istanza di ricerca e innovazione del primo dopoguerra. L'acutissimo 'barometro' dello sguardo sciasciano coglie precocemente i segnali di un sopraggiunto nuovo corso della vita sociale sempre più stretta tra immobilismo politico e una pericolosa stagnazione intellettuale<sup>210</sup>. La stessa 'alta' funzione pubblica della carta stampata pare a Sciascia di anno in anno sempre più disattesa con il contrarsi dei margini di libera opposizione e il ridursi del dibattito in pedissequa «uniformità» d'opinione<sup>211</sup>. Ma l'essere dell'arte «su un piano che non è quello della vita, la vita»<sup>212</sup> rende paradossalmente più necessaria la presenza di una sua riflessione proprio in questo mutato-antico «contesto» privato di colloquio con l'alterità: una forma di esperienza parallela a cui guardare per sapersi, conoscersi. Per tale ragione Sciascia sceglie di proseguire le sue collaborazioni: dal 1969 al 1972 è piuttosto regolare e fitta quella con «Il Corriere della Sera» diretto da Giovanni Spadolini mantenendosi ancora viva con il subentro di Piero Ottone; dal 1972 inizia anche a scrivere, sebbene ancora piuttosto sporadicamente per «La Stampa» di Torino; continua inoltre discontinuativamente a pubblicare su «L'Ora» di Palermo.

13) Nel 1970 Sciascia partecipa all'acceso dibattito nato intorno alla liceità di apporre allo storico duomo di Orvieto nuove porte bronzee ad opera del contemporaneo Emilio Greco<sup>213</sup>. La vicenda, recentemente ricostruita nel dettaglio da nuovi approfondimenti<sup>214</sup> e

<sup>209</sup> In occasioni di personali, retrospettive, monografie di artisti Sciascia viene spesso invitato a redigere note e presentazioni, cfr. 1.2.II. *Incontrare: note, presentazioni, prefazioni a cataloghi di mostre, monografie, cartelle d'arte*.

<sup>210</sup> Cfr. G. TRAINA, *Giornali e giornalisti nella narrativa di Sciascia*, cit., p.78: «Sciascia è insomma certo che negli anni Settanta i giornali italiani, riflettendo anche in questo le tendenze generali della politica italiana, non svolgono più la tradizionale funzione di contrapposti vessilliferi del potere e dell'opposizione, ovvero – secondo il sempre metaforico esempio offerto dalla storia siciliana – del mantenimento omertoso dello *statu quo* e, viceversa, della denuncia coraggiosa dell'immobilismo e delle complicità».

<sup>211</sup> L. SCIASCIA, *Nero su nero*, in ID., *Opere [1971. 1983]*, cit., p. 814: «La lettura dei giornali mi dà neri pensieri. Neri pensieri sui giornali appunto, sul giornalismo. I giornali mi si parano davanti come un sipario. Più esattamente come un velario. [...] C'è poi, impressionante, l'uniformità. Qualche differenza nel riferire i fatti si può cogliere. Ma raramente nel giudizio sui fatti».

<sup>212</sup> L. SCIASCIA, *Guttuso*, in ID., *Cruciverba*, cit., p. 1200.

<sup>213</sup> 1.2.I.1. [Art, 1951: Greco] 1.2.I.2. [Art, 1952: Greco]; 1.2.I.3. [Art, 1954: Greco]; 1.2.I.18. [Art, 1981:Greco]; 1.2.III.4 [Gal, 1969: Greco].

<sup>214</sup> Cfr. S. FERLITA, *L'affaire Greco, ossia le porte contestate del Duomo di Orvieto*, «Todo Modo», 2012, 2, pp. 291-293.

testimonianze<sup>215</sup>, vede uno Sciascia ‘schierato’, non solo nei termini del deciso favore accordato all’opera di Greco, artista che non da ultimo incontra la sua più profonda stima, ma soprattutto in quelli di una ferma difesa alla possibilità e al dovere dei singoli di partecipare con la propria opinione alla vita della comunità<sup>216</sup>. La storia, anche monumentale, che ha determinato il particolare perimetro di una cittadinanza ne rende ogni suo membro responsabile: discutere delle porte del duomo di Orvieto è allora, anche, un rimettere in questione, ancora e da capo, le regole dell’ordinamento civile, scegliendo e discriminando le linee di orientamento che devono ispirarle. Il contributo di Sciascia, apparso sul «Corriere della sera» insieme alla replica dello storico e critico d’arte Cesare Brandi<sup>217</sup> assume però pure la connotazione di una velata polemica nei confronti di ogni autoritarismo tecnicista che chiuda dispoticamente lo spazio del confronto esautorando la legittimità altrettanto di un’opinione personale di natura eminentemente ‘sentimentale’.

L. SCIASCIA, *Le porte contestate*, «Il Corriere della Sera», Milano, 23 settembre 1970, p. 3.

14) Nel 1973 esce sulla rivista «Sicilia» un contributo sull’opera del siracusano Gaetano Tranchino<sup>218</sup>: Sciascia vi elabora una vivida ipotesi interpretativa incrociando una sua memoria personale alla lettura degli esiti espressivi raggiunti dall’artista. Sembra infatti ritenere che la «pittura di Tranchino arrida di un’infanzia felice, di una favola ‘elementare’ (di elementi cioè, primi e vitali) cui si sovrappone, con deliziosa incongruenza, una favola ‘temporale’ (fatta cioè di personaggi e cose di ‘un tempo’))» simile all’esperienza che egli ricorda di aver visto negli anni immediatamente successivi alla guerra, di quei molti bambini sfollati in fuga con le loro famiglie dalle città devastate e immiserite verso le campagne circostanti vissero inaspettatamente nel ricostruirsi di piccole comunità solidali, necessitate a servirsi di strumenti di recupero quando non antichi (il calesse anziché l’auto) e a nutrirsi (gioiosamente) dei semplici frutti della terra. Quella di Tranchino, Sciascia tiene a sottolineare, è però «una *naïveté* consapevole e riflessa, una invenzione di piani e di rapporti in cui la memoria giuoca con l’astrazione, i sentimenti coi concetti», ‘ironica’ quindi poiché strettamente legata alla conoscenza della pittura altrui attraverso cui realizzare lo sforzo di rifondare la propria. L’esperienza di Tranchino dunque è quella di una ricerca personale, necessariamente siciliana e locale («una *recherche* siciliana») ma pure altrettanto necessariamente «europea».

<sup>215</sup> Cfr. A. GRECO, *Le porte in faccia*, «Todo Modo», 2012, 2, pp. 295-302.

<sup>216</sup> Cfr. C. GAMBA, *Una scelta tecnica*, «Todo Modo», 2012, 2, pp. 303-311.

<sup>217</sup> Brandi argomenta invece a sfavore dell’inserimento delle nuove porte, anche in forza di una ricostruzione dettagliata dell’iter burocratico che aveva coinvolto ministri e commissioni in merito.

<sup>218</sup> Gaetano Tranchino si forma principalmente a Siracusa dov’è nato nel 1938 e presso le Accademie di Belle Arti di Roma prima e Milano poi. Fin dal suo esordio del 1964 è stato fatto oggetto di grande attenzione e interesse per l’originalità del suo tratto e l’impronta coloristica della sua ricerca. Oltre che alla pittura Tranchino ha avuto modo di dedicarsi negli anni pure all’incisione e alla scenografia teatrale. Cfr. 1.2.I.30 [Art, 1986: Tranchino]; 1.2.II.61 [Cat/Mono 1986: Tranchino].

L. SCIASCIA, *Tranchino una recherche siciliana*, in «Sicilia», n.72, Palermo, 1973, p. 3<sup>219</sup>.

15) Nel 1975 Sciascia pubblica su «Sicilia» una nota al dipinto guttusiano *La Vucciria*, scritto che, sebbene breve, è un esempio straordinariamente eloquente della personalissima via sciasciana<sup>220</sup> alla critica d'arte, intesa come contestualizzazione profonda, ramificata e ramificante della stratificazione memoriale che è della tradizione e sociale e artistica. L'opera di Guttuso<sup>221</sup> infatti si risponde con l'«altro» letterario nella forma di citanti rimandi a Poe e Magalotti che ristrutturano l'acutissima intuizione interpretativa di partenza. Lo sguardo letteralmente paradossale che Sciascia rivolge al dipinto permette infatti di leggerlo alla luce della demistificante verità antropologica che ritrae: come nella visione del mercato traboccante si proietta il pieno appagamento sensoriale che è dell'esperienza intera (insieme olfattiva, tattile, gustativa, e visiva, appunto) del cibo, sogno tanto più ferocemente generato dalle realtà di miseria e fame, così la restituzione pittorica di Guttuso del mercato di Palermo altrettanto sontuosamente 'pieno' è «consapevole» specchio di una effettiva origine di mancanza materiale e desiderio corporale.

L. SCIASCIA, *La «Vucciria» di Guttuso*, in «Sicilia», luglio, n. 76, 1974, p. 80.

16) Nel 1975 Sciascia stende, per il numero di aprile-giugno di «Carte Segrete» interamente dedicato alla 'questione estetica' del Naïf, un breve contributo sull'artista siciliana Rosanna Musotto Piazza, attraverso la cui opera reinterpreta la categoria della *naïvité* prima che come «modo di dipingere» quale «capacità di scoprire in leggerezza e allegria una realtà oggettivamente greve e sgradevole». Nel fare infatti dei 'ritratti' familiari il soggetto principe della propria pittura la Musotto letteralmente «sorprende» la famiglia quale istituzione «votata ai luttuosi fasti dell'amor proprio» per scoprirla nella sua «aria» comica e teatrale come motivo di svago e partecipazione. In questa restituzione dell'artista siciliana Sciascia lascia, come sempre, che a guidarlo siano le suggestioni 'a contatto', orientando la sua lettura attraverso reminiscenze letterarie e latamente 'culturali'. L'*input* di partenza, richiamato dal tema cardine affresco nelle rappresentazioni della Musotto, è così una citazione di Gide («famiglie vi odio»<sup>222</sup>) ripresa per misurare la distanza con un'esperienza artistica che sembra invece rovesciare affatto quella costatazione accorata in ciò che a Sciascia pare un gioioso invito al 'divertimento'

<sup>219</sup> Il testo sarà ripubblicato come presentazione al catalogo di due successive mostre di Tranchino, cfr. G. TRANCHINO, *Catalogo della mostra*, Milano, Galleria Toninelli, 1974, s.n.p.; e *Gaetano Tranchino*, Palermo, Ediprint, 1986, s.n.p.

<sup>220</sup> Cfr. 1.1. *Fantasie di avvicinamento*.

<sup>221</sup> Renato Guttuso (Bagheria 1912- Roma 1987) è stato uno dei massimi tra i «realisti» italiani del XX secolo. Antinovocentista, aderisce al movimento di «Corrente» innestando in quel programma di rinnovamento, ricerca, e impegno, la forte influenza del grande realismo francese ottocentesco, la lezione coloristica di Van Gogh, l'arte popolare e siciliana, cfr. P. PARLAVECCHIA, *Renato Guttuso. Un ritratto del XX secolo*, Torino, Utet, 2007.

Cfr. 1.2.II.13. [Cat/Mono, 1971: Guttuso]; 1.2.II.17 [Cat/Mono, 1972: Guttuso]; 1.2.III.5. [Gal, 1971: Guttuso].

<sup>222</sup> Cfr. A. GIDE, *Nutrimenti terrestri*, Torino, Einaudi, 1994.

(«Famiglie mi divertite»). Per via di un simile abito familiare cucito al modo di una festa rionale, come parte di una comunità calorosa, si fa allora immediata l'associazione con il paese d'origine della pittrice, Pòllina, scena di una divertita 'sceneggiatura' mimica di <sup>223</sup>, suggerendo il senso ultimo di una visione che riposa nella propria realtà ripensandola senza gravità.

L. SCIASCIA, *Una naïf siciliana*, in «Carte Segrete», Roma, VIII, 28, aprile-giugno 1975, pp. 121-122.

17) Nel 1975 la rivista d'arte «Il Leopardi» dedica un approfondimento all'incisore urbinato Leonardo Castellani<sup>224</sup> a cui Sciascia contribuisce con una nota. Lo scritto sebbene di non particolare estensione risulta oltremodo rilevante tra le pagine d'arte scisciane in quanto esplicita distesamente, come mai altrove, i termini di quella categoria descrittiva e valoriale di *peintre-graveur* coerentemente e ricorrentemente utilizzata da Sciascia a termine di confronto pressoché costante nella valutazione delle esperienze incisorie a cui rivolge la propria attenzione. Il testo delinea in questo senso un itinerario che nel suo muoversi tra richiami agli autori amanti/amatori d'arte eletti da Sciascia a 'maestri' della propria critica, si rivela 'consueto', sempre ripercorso, nelle sue linee essenziali, qualora al centro vi sia una riflessione attorno le realizzazioni in acquaforte. L'apertura è così nel segno dell'acutissimo sguardo baudelairiano che all'incisione non manca di riconoscere «sotto un'apparente semplicità» una complessità che solo la «lunga dedizione» può portare a «perfezione». Il lavoro di Castellani è per Sciascia un emblematico esempio di mestiere al massimo grado di raffinazione, in cui «tanta chiarezza e perfezione, vengono da una profonda conoscenza del mezzo espressivo e dei suoi pericoli, da una lunga dedizione». Castellani è infatti un autentico *peintre-graveur*, secondo la definizione di

---

<sup>223</sup> F. LANZA, *Mimi e altre cose*, Firenze, Sansoni, 1928, p. 34 : «Il Pizzo di Pòllina A Pòllina, il sole spuntava più tardi del giusto; e la colpa era del Pizzo ch'era davanti. Perciò decisero di toglierlo di là, ma non sapevan come fare. Chi diceva di buttarlo giù con picchi e con pale, chi di tagliarlo con uno spago come una ricotta, chi di rompergli il capo come a una nacchera; ma la cosa non era facile come pareva, e volevano insieme lasciarlo intatto per delizia dei luoghi. Finalmente uno s'alzò, e disse: "Signori miei, anch'io dico la mia, e vediamo se vi piace. Se il Pizzo è davanti come un cetriolo, portiamolo dietro, che ci sta d'incanto. Attacchiamogli dunque una fune alla cima, e mettiamoci tutt'insieme i pollinesi a tirare. Tira tu tiro io, vedrete che ci verrà appresso come un asino, e la cosa è fatta". La proposta piacque, e così fecero. Attaccarono una grossa corda al Pizzo, e si misero a tirare di gran lena; e a ogni botta gridavano tutti: "Tira, Pòllina, che il Pizzo viene!". E sono ancora là che tirano». L'attività letteraria di Francesco Lanza sembra aver influito in modo rilevantissimo su Sciascia costituendo da un lato una inesauribile fonte di informazione sulle «cose» di Sicilia, e dall'altro ancora più importante un fondamentale modello di scrittura capace di coniugare l'istanza polemica e demistificatoria con uno stile limpido, al limite aforistico, di ascendenza rondesca, cfr. Cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*.

<sup>224</sup> Leonardo Castellani (Firenze 1896- Urbino 1984) è stato tra i maggiori incisori italiani del Novecento. Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze approfondendo il suo apprendistato artistico a Fano. Insegnante dal 1928 all'Istituto per l'illustrazione e la decorazione del Libro di Urbino, Castellani collaborò «Il Selvaggio», e fondò egli stesso una preziosa rivista d'arte, «Valbona» alla quale anche Sciascia ebbe modo di contribuire variamente. Incisore e illustratore di eccezionale perizia tecnica e meticolosa attenzione e dedizione, Castellani lavora a creare un segno netto, reciso: per tale ragione sperimenta incessantemente sul fronte del chiaroscuro e degli effetti luministici, ricercando forme nuove di ombreggiatura diagonale. Cfr. 1.2.1.31 [Art, 1986: Castellani].

Bracquemond <sup>225</sup>, ovvero «un incisore che inventa l'incisione (l'arte di incidere all'acquaforte, alla puntasecca, al bulino) nell'atto di farla, ogni volta che la fa: superandone [...] tutti i limiti e tutte le regole con la stessa libertà di un pittore (si capisce, di un vero pittore) davanti alla tela».

L. SCIASCIA, *Chiarezza e perfezione*, in «Il Leopardi», Pesaro, n.15, settembre-ottobre 1975, p.14.

---

<sup>225</sup> Felix Bracquemond (Parigi 1833-1914) è il principale artefice della riscoperta di alcuni preziosi procedimenti incisorii di cui divenne indiscutibile maestro. Oltre che acquafortista e litografo, Bracquemond si dedica anche alla pittura, alla stesura di alcuni scritti teorici (ID., *Du dessin et de la couleur*, Parigi, G. Charpentier, 1885) e alla curatela di non pochi cataloghi di *Salons* parigini o raccolte collettanee di incisori contemporanei che descrive in molti casi proprio nei termini di *peintres-graveurs* - locuzione adottata per la prima volta dall'accademico francese Adam Bartsch nel suo monumentale catalogo, appunto intitolato *Le Peintre Graveur*, sugli antichi stampatori francesi, pubblicato in ventuno volumi a Vienna tra il 1803 e il 1821. È inoltre il catalizzatore dell'interesse nei riguardi della pittura e dell'incisione giapponese, tanto ampio tra gli artisti europei del periodo, approfondendo altresì le arti tradizionali francesi (ID., *A propos des manufactures nationales de ceramique et de tapisserie*, Parigi, Tipografia Chamerot e Renouar, 1981).



### [Art] 1980-1989

La fine degli anni Settanta è segnata dalle profondissime tensioni sociali e politiche seguite all'escalation terroristica, al rapimento Moro, alle oscurità e ai compromessi della politica di governo: di fronte al generale venir meno di una seria capacità di osservazione critica da parte degli intellettuali Sciascia non smette di prendere posizione, intervenire e dibattere. Ma neppure smette di «sperare» nell'arte, nella sua alta funzione di mediazione, e di scriverne. L'anticonformismo delle sue posizioni lo spinge tuttavia alla rottura della collaborazione con «Il Corriere della Sera», in particolare in seguito alla pubblicazione di un suo articolo dal titolo *I professionisti dell'antimafia* apparso il 10 gennaio 1987. Da quel momento si intensifica così la collaborazione con «La Stampa» che per i due anni successivi, fino alla morte, ospiterà regolarmente i suoi contributi, molti dei quali proprio riguardo il lavoro delle arti.

18) Nel 1981 su «La Stampa» Sciascia torna a parlare dell'artista catanese Emilio Greco<sup>226</sup> in merito però, stavolta, alla sua parallela esperienza di scrittore. Con la consueta sensibilità comparante Sciascia coglie pure in questo versante dell'attività dell'artista elementi inventivi che non solo gli sono particolarmente cari e congeniali, come la costruzione auto/bio-grafica<sup>227</sup> e la creazione di spazi di compresenza tra parola e immagine, ma che soprattutto possono andare a costituirsi come un'interfaccia di dialogo tra codici diversi<sup>228</sup>. Se si osservano quali particolari Sciascia ponga in evidenza nella sua argomentazione non sfuggerà il loro attenersi specialmente alla performatività dell'istanza visuale che trascina, trae e letteralmente ritrae dalla memoria antiche fisionomie catanesi. Ed è la scrittura a farsene tramite attraverso modalità fabbrilmente manuali, scultoree, appunto, che danno corpo a un'umanità già personaggio nelle risonanze con le rappresentazioni di Brancati e Patti. L'opera letteraria di Greco interessa a Sciascia specialmente nel suo fondarsi in una potente connessione generativa tra poesie e prose che nei suoi lavori alternano uno stesso, reciproco, respiro memoriale («del ricordo tengono le prose; un diario per appunti, per illuminazioni sono le poesie»).

L. SCIASCIA, *Così Greco scolpisce la mia Sicilia*, «La Stampa», Torino, 14 febbraio 1981, p. 3.

19) La segnalazione di una mostra romana sull'opera grafica e pittorica di Alberto Savinio<sup>229</sup> tenutasi nell'estate del 1981 è occasione per tornare a parlare di uno di quegli

---

<sup>226</sup> 1.2.I.1. [Art, 1951: Greco]; 1.2.I.2. [Art, 1952: Greco]; 1.2.I.3. [Art, 1954: Greco]; 1.2.I.13. [Art, 1970: Greco]; 1.2.III.4 [Gal, 1969: Greco].

<sup>227</sup> Cfr. 1. 1. I. *Scrittura d'arte come critica*.

<sup>228</sup> Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>229</sup> Come Sciascia non smette di attestare con ripetute dichiarazioni di stima Alberto Savinio (Atene 1891- Roma 1952) è tra gli scrittori italiani che egli considera di maggior rilievo sotto il profilo 'poetico' e stilistico. Di Savinio

autori che da sempre Sciascia ha eletto ad una interlocuzione privilegiata e formativa. La poetica di Savinio è infatti determinata nella costruzione dell'universo semantico sciasciano<sup>230</sup>, da cui commuta i nuclei motori di una disposizione alla «fantasia», insieme divagante e rispondente, e di una memoria come sostanza costitutiva e mutante di ogni discorso che voglia farsi arte o ad essa criticamente 'avvicinarsi'. Di Savinio, genio bifronte che pratica l'esercizio della scrittura e la costruzione dell'immagine dipinta, incisa, disegnata, Sciascia sceglie di riflettere attraverso un'argomentazione che di quella prima radice ispirativa saviniana si fa specchio, intrecciandosi ai modi tipici della propria indagine critica: la ricostruzione filologica, dunque a ritroso, memoriale, si fa qui, infatti, accertamento onomastico preveggenza un 'destino' di arte sotto l'egida di Mnemosine.

L. SCIASCIA, *Sulle poltrone di Savinio siedono gli dei*, «La Stampa», Torino, 18 luglio 1981, p.3.

20) Una breve nota, sempre del 1981 dà conto di un'altra mostra, quella su Antonello da Messina<sup>231</sup> in corso proprio nella città natale dell'artista. Come spesso nei suoi scritti, Sciascia parte dal racconto di un aneddoto personale, la visita a una precedente mostra dell'opera di Antonello, che subito si confonde ed amplifica nelle sorti più generali della collettiva esperienza della storia e *tout-court* dell'arte. Nel testo viene fatta memoria di come la lontana mostra del 1953 avesse rappresentato un eccezionale momento di apertura, oltre che il primo significativo «evento culturale» del dopoguerra. Sciascia ricorda in particolare il modo in cui «davanti a quei quadri di straordinario splendore e vigore ci si sentiva come dentro una dimensione di serenità di libertà e di speranza»: l'entusiasmo del

---

tuttavia Sciascia apprezza anche moltissimo la parallela produzione pittorica in ragione certamente, oltre che dell'indiscutibile talento, dell'affinità dell'universo che vi trova rappresentato con i motivi trasformativi e metamorfici, e con i modi dell'ironia che ne abitano altrettanto la scrittura. Cfr. *Omaggio a Savinio*, a cura di M. Masciotta, Firenze, FirenzeLibri, 1972.

<sup>230</sup> Cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*.

<sup>231</sup> Antonello di Antonio, detto da Messina (Messina 1430-1479) costituisce uno snodo di fondamentale innovazione nell'evoluzione dell'arte italiana. Dalla vastissima bibliografia (per il cui sommario si rimanda ad un recente volume *Antonello da Messina*, a cura di M. Lucco, Milano, Silvana Editoriale, 2006) si ricorderanno soltanto due brevi passi tratti dalla riflessione di due studiosi come Gioacchino di Marzo e Roberto Longhi con cui Sciascia costantemente usava confrontarsi: il primo, in particolare, in merito alla ricostruzione e verifica di produzioni artistiche e tradizioni siciliane; il secondo in quanto indiscutibile conoscitore di cose d'arte. Di Marzo (in G. DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia*, Palermo, Salvatore di Marzo Editore, 1862, volumi 3-4, libro VII, p.87) a proposito di Antonello sottolinea come «sovrano pregio di lui è teneramente commuovere, sia che nei vari soggetti che rappresenta prevalga la severità alla dolcezza, il magnifico al patetico, il dolore alla soavità, ovvero che per tranquillità degli affetti quasi tacitamente si annunzino i più intimi e più dolci sensi dell'anima. Su tanta varietà di espressione egli è sempre eccellente maestro, e da a vedere quanto alto e fecondo fosse il suo ingegno»; Longhi nota invece quanto l'influenza dei fiamminghi permetta ad Antonello di «sviluppare il senso di plasticità carnosa e di particolarismo» a loro caro, e prosegue: «Van Eyck, l'artista che la tradizione ci afferma avere impressionato Antonello, era appunto giunto a una plasticità formale per cui il colorismo s'era ridotto a smalto e si era naturalmente avviato, quanto a soggetto, verso un accurato ritrattismo: anche Antonello si sentiva attratto verso la plasticità di quello smalto epidermico, e verso un accurato ritrattismo: ciò adunque lo distraeva dalla fusione avvenuta in Piero del senso plastico con il colore e con la luce, mentre d'altra parte il suo insegnamento prospettico nei riguardi della forma gli additava il modo di superare la plasticità illusoria dei van Eyck dotandola di volumi regolari, ideali, per mezzo dello squadro prospettico, e di potersi fermare sopra un particolare microscopico senza cadere nel realismo: col metterlo in prospettiva» (R. LONGHI, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'arte», XVII, 1914, pp. 198-256). Cfr. 1.2.II.5. [Cat/Mono, 1967: Antonello].

ricostruire, del ricostruirsi, stava anche nell'incontrare, nell'aprirsi, nel rivolgersi al massimamente altro che è l'arte. Questa nuova mostra dovrebbe essere, nell'auspicio di Sciascia, una possibilità di approfondire ulteriormente la dimensione della pittura siciliana, proseguendo le vie più o meno parzialmente indicate dall'acutezza e dall'acribia dei preziosi scritti di un Longhi o di un Gioacchino di Marzo che più ancora di un incremento delle nozioni erudite forniscono la percezione addensante dei molteplici livelli di costruzione iconica che non pacificano, non spiegano ma accendono l'interesse e la fantasia come il sorriso ambiguo e sardonico dell'ignoto marinaio<sup>232</sup>.

L. SCIASCIA, *Il sorriso di Antonello è un mistero che ancora ci turba*, in «La Stampa», Torino, 14 novembre, 1981, p. 3<sup>233</sup>.

21) Nel 1982 vengono allestita a Roma due mostre dedicate all'artista palermitano Aleandro Terzi<sup>234</sup>, l'una, presso l'Emporio Floreale, di pitture e disegni; l'altra, presso la «Libreria Giulia» di libri illustrati e cartoline. Sciascia ne dà notizia con un breve articolo sul settimanale «L'Espresso» attraverso cui traccia sommariamente la vicenda di un artista che ritiene a torto non sufficientemente conosciuto data la «misura del suo talento» e di cui, ritiene, le due esposizioni diano ottima prova. Il percorso critico segnato dalla pagine su Terzi si fa così letteralmente genealogico: alle origini delle sue non comuni capacità di illustratore, disegnatore e pittore vi è infatti il magistero del padre, Andrea, litografo anch'egli nella Palermo della seconda metà dell'Ottocento. Indicare tale apprendistato ha per Sciascia il valore di rinvenire i prodromi alla formazione di una «certa idea di disegno», che Aleandro, intrapresa in seguito a Roma una carriera di grafico ebbe modo di sviluppare. Dalle prime illustrazioni per cataloghi locali Terzi passa quindi all'«attività di disegnatore pubblicitario [...] con una fantasia e una eleganza che straordinariamente spiccano per tutto un trentennio». Aggiornato sulle tendenze grafiche europee, Terzi conservò la medesima volontà di confrontarsi con le grandi correnti artistiche della propria epoca anche nella sua produzione più propriamente pittorica, tanto che «avrebbe potuto benissimo svolgersi, da pittore, nei modi e nelle forme di quel che si intende per “Novecento”, ma lo attrasse – mettendosi fuori strada rispetto al corso della pittura italiana – lo sperimentalismo divisionista, assunto con disinvoltata originalità e divertimento, con l'allegria coscienza – credo di essere ai margini».

<sup>232</sup> Cfr. V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano, Mondadori, 1997.

<sup>233</sup> Lo stesso testo sarà pubblicato qualche giorno più tardi con il titolo *Annunciata e Annunciatina*, in «L'Espresso», Roma, XXVII, n.46, 22 novembre 1981, p. 179.

<sup>234</sup> Aleandro Terzi (Palermo 1870- Castelletto sopra Ticino 1943) si è occupato di pittura, di disegno e di grafica. Nella veste di grafico ha collaborato a diverse testate come «La Tribuna illustrata» e «Il Corriere dei Piccoli». Il suo impiego alle Officine grafiche Ricordi lo porta a realizzare manifesti pubblicitari improntati inizialmente da un gusto liberty con toni decò, che negli anni si darebbe progressivamente trasformato in direzione sempre più essenziale e sintetica. Fine incisore, versato nell'uso della punta secca, si è dedicato all'illustrazione di libri e alla produzione di stampe, cfr. M. QUESADA, *Aleandro Terzi tra Liberty e Decò*, Palermo, Novecento Editore, 2001.

L. SCIASCIA, *Liberty vo cercando*, in «L'Espresso», Roma, XXVII, 23, 14 giugno 1982, pp. 149-153.

22) Nel 1983 a Roma viene allestita a Palazzo Borghese (benché non al «piano nobile» lamenta Sciascia) una mostra, curata da Netta Vespignani e Claudio Gasparrini, intesa a raccogliere insieme le esperienze di alcuni artisti che attivi nella capitale sul finire degli anni Venti<sup>235</sup> elaborarono una poetica pittorica per molti versi comune da premesse «teoriche» e modelli condivisi, tanto da essere individuati come una scuola, la «Scuola romana», appunto. Sciascia recensisce la mostra con un articolo, apparso sul «Corriere della Sera», che argomenta a partire da una polemica su più fronti, da un lato nei riguardi dell'endemico provincialismo culturale delle amministrazioni dall'altro dell'incapacità da parte degli intellettuali, o più latamente delle persone colte, di ripensarsi criticamente in rapporto alle produzioni letterarie e artistiche. In tal modo rincorrendo i grandi fenomeni sovranazionali della cultura si disperdono capacità di approfondimento fattivo di esperienze che proprio nella marginalità si farebbero osservatori illuminanti e rivelativi («organizzare qualcosa che serva a ricordare uno scrittore, un artista, uno studioso, nati in quel luogo, non solo ha senso e riscuote interessata partecipazione dei cittadini, ma funziona anche a surrogare la carente memoria nazionale»). Altrettanto citando Moravia Sciascia ricorda come sia necessario «riscuotere» dalla letteratura la possibilità di vederci e così capirci attraverso di essa. Alla luce di queste considerazioni una mostra intesa a ricostruire un segmento della nostra recente storia culturale assume agli occhi di Sciascia un eccezionale valore sociale, tanto più che essa sa trattare intelligentemente la nozione di «scuola» come strumento di sondaggio e di indagine («Si potrà anche discutere sul criterio di scuola che presiede a questa mostra – se cioè si può avere di questa “Scuola Romana” una nozione così vasta da includere De Chirico e Fausto Pirandello, Francesco Trombadori e Terrazzi, Sciltlan e Mafai: ma se ne potrà discutere credo, di fronte ad una mostra più dilatata, e meglio articolata, da cui vicinanze e lontananze, somiglianze e dissomiglianze possano farsi più evidenti. Intanto, la proposta di Maurizio Fagiolo dell'Arco ci appare persuasiva: anche se si è parlato di una “Scuola Romana” fin da quando alcuni di questi pittori erano attivi, che il numero appaia oggi meno ristretto è senz'altro legittimo. I raggruppamenti di scuola sono venuti sempre dopo, aggregati dalla riflessione critica, dalla riflessione storica – anche al di là degli intendimenti e dei dissensi di coloro che vi operarono»).

L. SCIASCIA, *Scuola romana: una mostra per risvegliare la città*, in «Corriere della sera», Milano, 5 maggio, 1983, p. 3.

---

<sup>235</sup> Artisti, Scipione, Mafai, Raphael, Ceracchini, Capogrossi, legati dalla comune esposizione che nel 1928 si tenne alla romana Galleria Doria, e che in seguito fecero promotori di una linea di sperimentazione condivisa sul fronte di una ripresa di alcuni nuclei poetico-tematici «barocchi» (il sentimento tragico della storia in cui si è immersi; il senso del sacro in conflitto con la tensione al profano, ecc.) in chiave espressionista, anche cromatico, cfr. *La scuola romana nel Novecento*, a cura di V. Rivosecchi, Milano Skira editore, 2003.

23) Nel 1984 si tiene a Racalmuto una mostra di ritratti che ritraggono personaggi notabili del paese che, come in una sua nota di presentazione dell'esposizione apparsa sulla rivista racalmutense «Malgrado Tutto», da lui stesso fondata, Sciascia ricorda, con un prestito verghiano «hanno fatto la pappa», «che occupandosi di zolfare, di saline, di vigne e di mandorleti, [...] hanno contribuito, nell'amministrazione pubblica o con opere di beneficenza, a dare al paese quel decoro urbanistico, quei servizi, quei beni culturali» che lo resero un centro rilevante. Sciascia attribuisce la stragrande maggioranza dei ritratti esposti all'opera di pittori ambulanti improntati alla «somialianza», in alcuni dei quali tuttavia è «meno superficiale, riuscendo a dare immagine di una psicologia, di un carattere». La stretta relazione di queste vite fermate nei ritratti con il luogo a cui sono appartenute le rende così il racconto «di un notevole frammento della storia del paese»<sup>236</sup>.

L. SCIASCIA, *Ritratti che raccontano un frammento della storia del nostro paese*, in «Malgrado Tutto», Racalmuto, III, n. 2-3, febbraio-marzo 1984, p.4<sup>237</sup>.

24) Nel 1984 viene allestita a Racalmuto una 'retrospettiva' sull'opera del più celebre e «misterioso» dei suoi artisti, Pietro d'Asaro<sup>238</sup> detto «Il monocolo». In tale occasione Sciascia rilascia una breve intervista a «L'Ora» di Palermo in cui riprende le grandi linee della sua precedente riflessione sul pittore racalmutense (l'accento sul carattere allegorico delle sue rappresentazioni, la probabile presenza di una particolare resa prospettica come compensazione ottica della parziale cecità) approfondite però da accertamenti documentari ulteriori. Così mentre entra pochissimo nel merito del valore pittorico dell'opera di D'Asaro non si risparmia nel tentativo di ricostruirne il percorso di formazione. Sciascia ipotizza che D'Asaro godesse della protezione dei signori locali, i Dal Carretto, che ne avrebbero finanziato gli studi almeno a Roma e Genova, se non addirittura altrove: anche per questa ragione, nonostante abbia certamente vissuto quasi esclusivamente a Racalmuto e nei suoi dintorni risulta essere «perfettamente aggiornato sulle correnti artistiche del suo tempo, tanto da essere sotto certi aspetti, un caravaggesco». Sciascia dunque, ancora una volta, nel rapportarsi a un artista siciliano si sente attratto dalla verifica di come esso si rapporti alla 'centralità' culturale, cosa faccia della propria marginalità. Se in rapporto alla «straordinaria» coscienza del proprio tempo di D'Asaro gli è possibile asserire come ciò

<sup>236</sup> Sembra in questo senso verificarsi una ulteriore declinazione di quel fare critica d'arte come storia, cfr. *I.I. Fantasie di avvicinamento*.

<sup>237</sup> Ora raccolto in: *Leonardo Sciascia e Malgrado Tutto. Scritti di Leonardo Sciascia sul giornale del suo paese*, Racalmuto, Editoriale «Malgrado Tutto», 1991, p. 16.

<sup>238</sup> Di Pietro D'Asaro (Racalmuto 1579-1647) si hanno pochi dettagli biografici e altrettanto poche sono le opere certamente attribuitegli. Le principali sono proprio quelle presenti nella Chiesa Madre e del Carmine presso Racalmuto. La sua pittura subisce fortemente l'influenza del realismo caravaggesco e della temperie manierista: le costruzioni allegoriche delle sue immagini presagiscono tuttavia un gusto già in parte barocco (cfr. M. P. DEMMA, *Precedenti iconografici e significati didascalici di alcune opere di Pietro D'Asaro*, in *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo. Atti della giornata di studio su Pietro D'Asaro: Racalmuto, Auditorium S. Chiara 15 febbraio 1985*, Palermo, Arti Grafiche Siciliane, 1985. Cfr. *I.2.II.52 [Cat/Mono, 1984: D'Asaro]*.

dimostri «che la provincia non è mai provincia», sa altrettanto che le esperienze artistiche isolate necessitano di sollecitazione per essere considerate. Da qui lo sforzo profuso, ed esplicitamente rivendicato nell'intervista, per una maggiore conoscenza dell'opera di artisti siciliani a livello nazionale e internazionale.

L. SCIASCIA, *Un occhio solo e misterioso*, in «L'Ora», Palermo, 10 novembre 1984, p.4.

25) In occasione dei cinquant'anni di Piero Guccione<sup>239</sup> un gruppo di artisti e scrittori siciliani tra cui Bufalino e Sciascia offrono al «Giornale di Scicli» una loro riflessione sull'opera dell'artista. Il contributo di Sciascia è interamente teso a individuare nella pittura di Guccione quei nuclei di interesse che da sempre lo attraggono nelle creazioni figurative tanto da farle coincidere con indici identificanti la stessa esperienza artistica. Il valore del percorso espressivo di Guccione risiede nell'essere manifestazione di un genuino e incondizionato amore per l'ideazione, la costruzione artistica in quanto essa ha insieme di più radicalmente sentimentale e materiale. Da qui l'esordio della pagina sciasciana che immediatamente con il riconoscimento «mi pare non ci sia pittore, oggi, che più di Guccione ami la pittura» assegna implicitamente un giudizio di valore positivo, attraverso cui misurare tutta la distanza da quella direzione molto contemporanea dell'arte che la restringe a puro esercizio concettuale («intorno a noi c'è molta riflessione sulla pittura, da parte dei pittori: e in senso mentale, del pensarci e del pensarla, e in senso fisico, dello specchiarla, dello specchiarne qualche momento, e con preferenza per qualche frantume, per qualche scheggia. Di amore in giro ce è poco: ed è constatazione che si può anche devolvere ad altre arti, alla letteratura»), una disposizione tanto più grave in quanto segna una separazione che pregiudica quel connubio vitale tra il mestiere, espressione della mano e della mente, e l'universo percettivo-emotivo da cui derivano gli stimoli che la tecnica forma. Ecco allora che «la parola amore sta qui, per me, in luogo di poesia, ma comprendendo anche inseparabilmente il mestiere: assiduo e sempre più ricco, affinato, sottile». Un quadro di Guccione secondo Sciascia «dà il senso dell'amore e della poesia: l'occhio vi si posa e vi indugia come su qualcosa di raro, di ricreante, che ancora ci fa sentire valida, autentica, l'equazione bellezza-verità».

L. SCIASCIA, *Il senso dell'amore e della poesia*, in «Il Giornale di Scicli», Scicli, 5 maggio 1985, p.3.

---

<sup>239</sup> Sensibile ai fermenti della corrente realista e neorealista del secondo dopoguerra, partecipando anche, con Guttuso negli anni sessanta, al gruppo romano *Il pro e il contro* che rifletteva sulla dibattuta tematica atomica, Piero Guccione (Scicli 1935) li reinterpreta in modi peculiari eleggendo a propri oggetti privilegiati paesaggi e marine resi attraverso un segno nitido e luminoso, incarnato in colori corposi e animatamente sfumati (cfr. E. Fabiani, *Passa per Il Gattopardo la poesia dei carrubi e della luna*, in «Arte», 282, Febbraio, 1997; Piero Guccione: *opere 1963-2008*, a cura di V. Sgarbi, P. Nifosi, Milano, Skira, 2008). Cfr. 1.2.II.26 [Cat/Mono, 1973: Guccione]; 1.2.II.54 [Cat/Mono, 1984a: Guccione]; 1.2.II.55 [Cat/Mono, 1984b: Guccione]; 1.2.II.66 [Cat/Mono, 1989: Guccione]. Sul duraturo rapporto che ha legato Sciascia all'opera di Guccione si tenga particolarmente presente G. TRAINA, *Leonardo Sciascia interprete di Guccione*, in «Letteratura e Arte», n.10, 2012, pp. 193-198.

26) Nel novembre 1985 Sciascia segnala con un suo articolo sul «Corriere della sera» l'imminente apertura di una personale di Aldo Pecoraino<sup>240</sup> alla palermitana Galleria «Arte al Borgo». La pagina condensa in modo particolarmente incisivo larga parte di quella costellazione di motivi che frequentemente ricorrono a informare gli scritti d'arte sciasciani. L'apertura è infatti nel segno della notazione biografica, identificante e connotante un carattere dell' 'uomo' Pecoraino che è anche fatalmente della sua opera («Aldo Pecoraino è un signore di cinquantanove anni che a Palermo, vive, come in disparte una sua vita trasognata e crucciata. Dico, antiquatamente, che è un signore, perché davvero lo è: nel portamento, nel comportamento, nella discrezione, nel pudore»). La «discrezione», il «pudore» infatti se da un lato sono quelle stesse attitudini che lo portano a rifuggire la ricerca della mondanità, della consorte culturale, dall'altro sono l'effetto di un «amore» alla pittura in cui tanto si profonda che «il piacere di dipingere gli basta». Perciò lo stesso apparente impaccio con cui Pecoraino vive il decentramento della propria appartenenza geografica, scisso tra il desiderio di riconoscimento («E vorrebbe essere meglio e più largamente conosciuto ma oltre a dipingere non è disposto a far altro per ottenere notorietà e successo») e il timore del fraintendimento, dello svilimento e della mercificazione di sé e del proprio lavoro («È questo in effetti il cruccio più grande di Pecoraino, che più non si distingua, che più non giudichi, sì che i buoni e i pessimi stiano immersi nello stesso brodo di parole e di quattrini») è ricomposto o meglio sorpassato dalla urgenza, dalla necessità di quell'amore che porta alla natura e alla realtà e con esse quindi al sentimento delle immagini create per esprimerle («Pittore di alberi, di marine, di barche, ma anche di taglienti ritratti. Con tutti i latinucci dell'arte antica e moderna benfatti, bene assorbiti e bene celati. Sapiante, ma sa essere nativo (e per nulla naïf, beninteso). Con giudizioso amore alla natura, anche se a volte sembra calarvisi febbrilmente»). Sciascia in questo modo torna sia a riflettere sui modi in cui ogni artista, in specie siciliano, interpreta l'oggettiva marginalità culturale in cui la propria opera ricade ma di cui altrettanto si forza, sia a polemizzare contro un modo di fare pittura concettuale e vivisezionante («E si sente che è tra i pochi pittori di oggi che profondamente amano la pittura, tra i tanti che invece – principalmente per il fatto che non riescono a raggiungerla – se ne vendicano puntigliosamente, contraddicendola e negandola, un pittore insomma coi cui quadri si può lungamente e gioiosamente convivere»), contro il quale rivendica ancora una volta il primato di un coinvolgimento emozionale nel presiedere ogni atto di formazione creativa.

<sup>240</sup> Aldo Pecoraino (Palermo 1927) è un pittore e disegnatore siciliano. La sua opera profondamente influenzata dalla passione per la letteratura che si sente inspessire la sua percezione della realtà e presiedere alle 'scelte' del sguardo, è caratterizzata da un uso del colore particolarmente vicino alla lezione fauvista riletta però in chiave più naturalisticamente paesaggistica. Nella sua pittura si dà insomma la compresenza di un'anima nativa e di un'accensione sognante, in cui l'emozione sa concretizzarsi in tensione progettuale, cfr. A. PECORAINO, *Aldo Pecoraino: Civica galleria d'arte moderna Empedocle Restivo, Palermo, 4-26 novembre 1989*, Catalogo, Palermo, Sellerio, 1989.

L. SCIASCIA, *Ecco un vero signore*, in «Corriere della sera», Milano, 20 novembre 1985, p. 15.

27) Nel 1985 Sciascia ha modo di scrivere della sapiente arte incisoria di Federica Galli<sup>241</sup>, in occasione di una sua personale alla galleria palermitana «La Robina». Il contributo è di notevole interesse poiché oltre a testimoniare la passione di Sciascia per la «difficile» tecnica dell'acquaforte mostra come la sua valutazione di un itinerario artistico sia sempre indissolubilmente legata alla considerazione di una concreta e/o ideale 'appartenenza' geografica, dalla quale enucleare la direzione e il senso di un'intera produzione. Lo scritto è infatti interamente strutturato sulla base di un procedimento 'simil-genealogico', in quanto l'evidente peculiarità della Galli risiede, secondo Sciascia, nel «suo essere lombarda» che viene non solo dalla scelta di ritrarre quel particolare paesaggio geografico ma nell'aderire alla dimensione sentimentale di quella tradizione culturale che informa tanta parte dei suoi procedimenti espressivi in questo senso comparabili con esperienze artistiche di predecessori altrettanto radicati in quell'orizzonte vitale.

L. SCIASCIA, *È tutta lombarda, anche nel sentimento*, «Il Corriere della Sera», Milano, 11 dicembre 1985, p. 3.

28) Nel 1986 la rivista urbinata «Notizie da Palazzo Albani» dedica un volume al ricordo del maestro incisore Leonardo Castellani<sup>242</sup>. Al numero monografico intitolato *Omaggio a Castellani* Sciascia partecipa con contributo, *Ricordo in Sicilia*, interamente costruito lungo l'asse di un piano memoriale sdoppiato. Da un lato infatti Sciascia si propone di rievocare la figura di Castellani attraverso la restituzione delle occasioni di conoscenza personale («l'ho poi incontrato ottantenne ma di giovanile portamento e alacrità, in Sicilia e ad Urbino. Era una persona con cui ci si intratteneva con piacere: rigoroso nei suoi principi, nel suo lavoro, pieno di cordiale attenzione verso le persone e le cose»); dall'altro sovrappone specularmente a quelle reminiscenze la consonante poetica figurativa 'del ricordo' sperimentata dall'artista. Secondo Sciascia Castellani, in specie nel suo tardo lavoro sul paesaggio siciliano aveva inteso esprimere proprio «il ricordo» nella sua essenza («Il ricordo della cosa vista in un particolare stato d'animo»). L'aspetto da cui Sciascia tuttavia mostra di essere più affascinato è che il «ricordo» della visione Castellani non lo traduca solo in «figura» ma anche in «scrittura», in un intreccio tale per cui «ne venivano quei libri fatti di immagini e di parole in cui le immagini non erano illustrazioni delle parole né le parole delle immagini, ma facevano tutt'uno a rendere più vivo e lievitante il ricordo». Messe a confronto le due 'scritture' così come i 'due' ricordi danno l'esatto senso

---

<sup>241</sup> Federica Galli (Cremona 1932- Milano 2009) è tra i maggiori incisori italiani del Novecento. Costruitasi una eccezionale abilità tecnica riesce nella realizzazione del dettaglio naturalistico (foglie, pioggia, neve, ecc.) di cui le sue vedute sono ricche. Tra i suoi temi più realizzati spiccano infatti i paesaggi della pianura padana e dei suoi alberi. Cfr. S. ORLANDINI, *L'importanza delle foglie*, in «Arte», 244, 1993, pp. 84-87; G. VALLESE, *Federica Galli*, in «Arte», 282, 1997, pp. 92-97.

<sup>242</sup> Cfr. I.2.I.17 [Art, 1975: Castellani].



dell'esperienza di Catellani: quella del nitore e della «chiarezza», precipuamente «il suo dono, il dono delle sue acqueforti, delle sue prose».

L. SCIASCIA, *Ricordo in Sicilia*, in «Notizie da Palazzo Albani», Urbino, XIV, n.2, 1985, p.105.

29) Nel 1986 Sciascia recensisce sul «Corriere della sera» la prima mostra personale del pittore trapanese Giuseppe Modica<sup>243</sup>, allestita presso la galleria «La Tavolozza» di Palermo. Il contributo colloca la poetica di Modica dentro quella persistente memoria araba che abita più o meno segretamente l'identità siciliana. Come già aveva avuto modo di notare a proposito di un altro amatissimo pittore siciliano Bruno Caruso<sup>244</sup>, tale presenza riecheggia nell'arte siciliana al modo di una fantasmagoria trasognata e sorgiva. Vittorini per primo ne aveva colto la natura seduttiva di nostalgia edenica insieme temuta e desiderata<sup>245</sup>. Di questa sostanza proiettiva e immaginativa si costituisce l'opera di Modica, in cui quelle antiche memorie ritornano per questo trasfigurate in un volto «surreale», non realistico né documentario: «nelle fantasie di Modica, enormi pietre squadrate emergono dal mare di Mazara a formare fantasmagoriche cale, rifugi non rassicuranti: tutte non si sa se disegnate dalla corrosione dell'acqua o se dall'acqua cancellate - e ne resta qualche traccia - dei rilievi, delle figure e decorazioni che in tempi immemorabili recavano». Di fronte al lavoro dell'artista siciliano Sciascia insomma fa esperienza di una mutazione in cui «i tempi slittano, si intersecano, trovano rispondenze, trasparenze, fusioni. In uno stesso quadro, la luce dà l'illusione di mutare, di star mutando: e che ne ricevano la vicenda i colori, le forme».

L. SCIASCIA, *E dal mare spuntò una fortezza araba*, in «Corriere Cultura», Milano, 26 febbraio 1986, p.5.

30) Nel 1986 Sciascia torna ad occuparsi, con una breve nota su «Corriere Cultura», del pittore siciliano Gaetano Tranchino<sup>246</sup> segnalandone la progressiva affermazione in un campo come quello dell'arte spesso poco attento all'effettivo valore e talento. Nonostante infatti sconti una certa marginalità geografica nel suo «sereno, appagato» vivere siracusano, il suo profilo artistico ha avuto modo di farsi conoscere attraverso mostre prestigiose che gli hanno guadagnato tanto «l'attenzione dei critici più avvertiti e perciò

---

<sup>243</sup> L'opera di Giuseppe Modica (Masara del Vallo 1953) pittore ampiamente riconosciuto dalla critica come uno dei maggiori tra i contemporanei, si caratterizza per un'intima sostanza luminosa intesa come strumento di ricerca, principio ordinativo, grimaldello conoscitivo. Per il suo tramite la restituzione della realtà risulta come decantata pur se mai semplicisticamente semplificata (cfr. *Blu Modica. Olii, disegni, acquerelli. Catalogo della mostra*, a cura di M. di Capua, Milano, Silvana editore, 2009).

<sup>244</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

<sup>245</sup> «Quel che Vittorini, appunto della *Storia dei Musulmani* di Amari, diceva: «Sembra che abbia avuto per punto di partenza, da come è scritta, una seduzione del cuore, qualche favolosa idea che l'Amari fanciullo si formò del mondo arabo, tra letture di vecchi libri e ricordi locali».

<sup>246</sup> 1.2.I.73 [Art, 1973: Tranchino]; 1.2.II.61 [Cat/Mono, 1986: Tranchino].

meno legati a tendenze più o meno inautentiche, più o meno mistificatorie» quanto quella «di scrittori non addetti ai lavori di critica d'arte», primo su tutti, Vincenzo Consolo. Non a caso iscritto da Sciascia per entro il fecondo binomio di «memoria e destino», il lavoro di Tranchino si alimenta di una potente ispirazione letteraria con cui sembra condividere medesime premesse oniriche (Borges) e avventurose (Conrad). La sua pittura in questo senso si 'incarica' di una memoria codificata e profonda<sup>247</sup> che chiede conto di una propria realizzazione, come una, appunto, conradiana «presenza di un destino, del destino».

L. SCIASCIA, *Tranchino: la memoria e il destino*, in «Corriere Cultura», Milano, 2 luglio 1986, p.17.

31) Nel 1988 l'occasione di una mostra del pittore Nino Garajo<sup>248</sup> originario di Bagheria induce Sciascia a riflettere sulle motivazioni della vivace fioritura artistica della piccola località siciliana. L'articolo, apparso su «L'Ora» di Palermo, traccia così le fila di una curiosa indagine genealogica che arriva a collegare, come spesso nelle riflessioni sciasciane, un fenomeno artistico conclamato ad una origine materiale e popolare. Sciascia cerca di comprendere a che cosa si sia dovuto il succedersi in uno stretto giro di anni di un numero tanto elevato di personalità dal rilevante spessore artistico (Gioacchino e Renato Guttuso; Tomaselli, Quattrocioni, e, appunto, Garajo) in una così ristretta area geografica («chi ha cominciato a dipingere a Bagheria nella seconda metà dell'Ottocento scoprendo ad altri, coetanei e più giovani, la vocazione e il diletto per la pittura?»). Avanza quindi l'ipotesi che il via si sia dato con Murdolo, pittore di carretti che «sapeva anche inventare» oltre a riproporre la consueta tradizione iconica, e che soprattutto «amava il suo mestiere». Da tale connubio di 'amore', mestiere e fantasia Sciascia fa derivare la 'scoperta', l'esperienza del «diletto» che gli valse la gioia di insegnare e di raccogliere attorno a sé quanti di quello stesso diletto volessero partecipare, fondando così insieme e un pubblico e una scuola.

L. SCIASCIA, *Tutto cominciò da un pittore di carretti*, in «L'Ora», Palermo, 16 novembre 1988, p.3.

---

<sup>247</sup> Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>248</sup> L'opera Nino Garajo (Bagheria 1918 - Roma 1977) tende ad affissarsi intensamente alla realtà restituendone una cifra irriducibile alla sola istanza poetica realista: una fortissima capacità empatica, un'appassionato universo sentimentale rifondono, ricomponendola, quell'intenzione prima verso il contesto circostante. Sintomatico è in tal senso l'uso dei colori in cui sembra realizzarsi un punto d'equilibrio di quella compresenza: nella loro accensione, ma anche nel loro 'ordine' grammaticale, risemantizzano il visibile senza privatizzarlo in un codice solo personale, esaltando invece le componenti riconoscibili e così comunicabili. (Per approfondire, cfr. *Nino Garajo*, a cura di E. Crispolti, D. Lo Cascio Favatella, V. Buda, Bagheria, Falcone editore, 2005).

## II. *Incontrare: note, presentazioni, prefazioni a cataloghi di mostre, monografie, cartelle d'arte*

[Cat/Mono] 1960-1969

1) Nel 1965 Sciascia scrive la prima di una lunga serie di presentazioni ad uno degli artisti più amati, il pittore, grafico e incisore Bruno Caruso<sup>249</sup> che in quell'anno esponeva le proprie opere alla nissena «Galleria d'arte Cavallotto». La nota di Sciascia inserita nel catalogo, come spesso accade, trae cominciamento da una memoria letteraria, nello specifico dantesca<sup>250</sup>, per svolgere una riflessione personale e insieme costantemente in dialogo con la critica precedente (nella fattispecie del giudizio di Leonardo Sinisgalli secondo cui il pittore palermitano «sconta la sua natura di saraceno sempre esitante tra astrattezza e documento») nei riguardi della quale instaura, qui e altrove<sup>251</sup>, un confronto serrato, che investe pure il contesto contraddittorio in cui quella vicenda artistica si forma. Secondo Sciascia infatti Caruso «nella profonda esperienza che veniva facendo di un luogo, di una condizione, contemporaneamente vi risolveva e consumava (senza residui, senza scorie, e anzi in un naturalissimo processo di assimilazione) esperienze formali tra le più nuove e affilate» e per esse «un equilibrio raggiunto nella restituzione della natura attraverso l'intelletto: e, che in ciò appunto consista la sua viva e acuta originalità».

L. SCIASCIA, [Presentazione], in B. CARUSO, *Opera grafica*, Caltanissetta, Galleria d'arte Cavallotto, 1965, s. n. p.

2) Nel 1966 Sciascia stende una breve presentazione al catalogo dell'esposizione, allestita presso la galleria d'arte palermitana «La Robinia», di quarantotto disegni di Pippo Spinoccia<sup>252</sup>. Sciascia assume il tema della mostra, ovvero il quartiere rappresentato dalla serie dei disegni, come lente ermeneutica attraverso cui guardare il complesso stesso del lavoro di Spinoccia nei suoi aspetti ora formali e stilisti-espressivi, ora evolutivi. Quello del quartiere sembra infatti essere «sempre stato» il tema della pittura di Spinoccia,

<sup>249</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

<sup>250</sup> Memoria che ha eccezionalmente valore prettamente formulare: mentre infatti di norma Sciascia associa per via tematica riconoscendo nessi di senso e consonanze circostanziali qui sembra attratto più dalla ripetizione di uno schema verbale su cui opera una torsione, una mutazione in prospettiva argomentativa. Il verso dantesco (cfr. *Par.*, XI, 52-54: «Però chi d'esso loco fa parole,/ non dica Ascesi, che direbbe corto,/ ma Oriente, se proprio dir vuole») viene ripreso sostituendo Palermo ad Assisi valendo, secondo le stesse parole di Sciascia, «per una "interpretatio" assolutamente lontana da quella nell'undicesimo canto del Paradiso contiene: per dire che Palermo è per Caruso la porta dell'Oriente; di un Oriente che è vivente e sofferta natura, storia, condizione umana, cultura, poesia e non dimensione dell'esotico e del pittoresco».

<sup>251</sup> La posizione di Sinisgalli costituirà il punto di partenza di un'altra pagina sciascina su Caruso, cfr. [Art, 1969: Caruso], dove sarà attentamente vagliata e controargomentata.

<sup>252</sup> Nel suo lavoro di pittore e incisore Pippo Spinoccia (Siracusa 1928) ha realizzato una poetica molto personale di straniamento ascrivibile a una forma di un espressionismo concettuale più che coloristico. Compone infatti immagini frammiste di elementi eterogenei il cui colore riconoscibile è quello dell'inquietudine, dello stravolgimento, in tensione costante con una soverchiante carica ironica. Le sue creazioni hanno valore di critica, ammonimento, anche macabra (numerosi i suoi *Memento mori*), ai suoi contemporanei, spesso attraverso l'evocazione di episodi della storia recente.

«destinato a inesauribile continuità e sviluppo». A scongiurare una visione e una lettura eccessivamente sbrigative e banalizzanti Sciascia si preoccupa di articolare attentamente le connotazioni che il tema assume in Spinoccia così da comprenderne e apprezzarne le pertinenze limitrofe. Nelle figurazioni dell'artista il quartiere «non è soltanto e propriamente quello, per così dire, “pratoliniano” in cui, ricordava Cecchi, ci si sentiva un po' tutti parenti, e parenti poveri, ma è un quartiere composito filtrato e assottigliato fino all'astrazione, in cui luoghi personaggi aneddoti fantasie sono declinati intorno a una idea o a un sentimento che è l'idea o il sentimento dell'Europa». Quella astrazione, appunto, se da un lato è anche del segno, dall'altro contribuisce alla separazione, al distacco dalla specifica realtà siciliana la quale dunque contrariamente a quanto avviene nel rispecchiamento che ne danno i 'maggiori' (Guttuso, Migneco) cessa di essere paesaggio-storia e «modo di essere». La chiave celata in quel tema così affissato all'idea di Europa, della sua cultura che è, in special modo nell'immaginario scisciano, cultura dei lumi e della razionalità, è allora quella dell'ironia, come mezzo di espressione dell'intelligenza, strumento di comprensione e dunque di liberazione ma anche come diversione e svagatezza. Un'ironia che salva e condanna, sempre reversibile come la ragione.

L. SCIASCIA, [Presentazione], in P. SPINOCCIA, *48 disegni de «Il Quartiere»*, Palermo, Galleria d'arte «La Robinia», 1966, s. n. p.

3) Nel 1966 Sciascia scrive una breve presentazione al catalogo della personale di Giuseppe Tuccio<sup>253</sup> tenutasi presso la «Galleria d'arte Cavallotto» di Caltanissetta, riconoscendo al giovane artista di Gela un indiscutibile ed evidente talento. Non senza aver preliminarmente denunciato la propria 'incompetenza' critica Sciascia indica il valore di Tuccio nella sua capacità di «consumare» nell'«esplosione» della sua pittura le esperienze artistiche della modernità (Matisse, Picaso, l'Espressionismo, il liberty, il primitivismo), trattandole al modo di «materiale isolante» che permette l'emersione di un timbro e di una cifra tipicamente propri.

L. SCIASCIA, [Presentazione], in G. TUCCIO, *Catalogo della mostra*, Caltanissetta, Galleria d'arte Cavallotto, 1966, s. n. p.

4) Nel 1967 Tuccio<sup>254</sup> tiene ancora una mostra, stavolta alla palermitana galleria d'arte «La Tavolozza», il cui catalogo contiene una nuova presentazione a cura di Sciascia. Nel ripercorrere le tappe della sua 'scoperta' dell'opera del talentuoso pittore, Sciascia ne sottolinea la «testarda e appassionata volontà di capire, attraverso la pittura, la vita». Esprimersi artisticamente è insomma per Tuccio, prima di tutto, un lasciarsi trascinare dal

---

<sup>253</sup> Giuseppe Tuccio, siciliano di Gela dove nasce nel 1943, nei primi anni sessanta si trasferisce a Milano dove partecipa alla vita culturale e ha modo di conoscere il lavoro di Sironi, De Chirico, Carrà, ecc.. Tornato in Sicilia nel 1975 si stabilisce a Palermo dove svolge la professione di insegnante. La sua pittura è intesa a cogliere l'elemento nostalgico ed emotivo dei propri soggetti attraverso una intesa resa luministica e coloristica. Cfr. 1.2.II.4 [Cat/Mono, 1967: Tuccio].

<sup>254</sup> Cfr. 1.2.II.3 [Cat/Mono, 1966: Tuccio].

«suo furore di capire» lo stesso che lo spinge tanto allo studio della filosofia (Spinoza, Teilhard de Chardin) quanto a quello della natura più prossima (i volti dei bambini, i fiori) che ri-assume e ri-legge nel proprio lavoro pittorico «in un modulo di pena e di consapevolezza che è originariamente suo e che vuole essere non soltanto una forma ma una giudizio».

L. SCIASCIA, [Presentazione], in G. TUCCIO, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria d'arte «La Tavolozza», 1967, s. n. p.

5) Nel 1967 esce per la collana dei «Classici dell'Arte» Rizzoli un volume dedicato all'opera dell'enigmatico artista siciliano Antonello da Messina<sup>255</sup> accompagnato da un saggio introduttivo a cura di Sciascia dal titolo *L'ordine delle somiglianze*<sup>256</sup>. All'interno del *corpus* degli scritti d'arte il contributo su Antonello ha indubitabilmente un rilievo particolare: la critica gli ha spesso conferito il valore di un manifesto gnoseologico-conoscitivo del pensiero di Sciascia a cui fare riferimento per capire non soltanto i termini generali del suo approccio all'arte ma persino il fondamento 'metodologico' di ogni suo esercizio di critica e apprensione del reale (che si esprime tanto nelle forme saggistico-analitiche ora narrative). Nella riflessione su Antonello Sciascia pare in effetti risalire tanto la catena della casualità<sup>257</sup> e delle ragioni espressive, da arrivare a individuare un 'principio primo' di orientamento dello sguardo, un modello costante, traduttivo della percezione, che, ricordando un'acutissima considerazione dell'amico scrittore Antonio Castelli<sup>258</sup>, definisce come «ordine delle somiglianze». In questo senso a rendere davvero mirabile la pagina su Antonello è la capacità di Sciascia di mettere in relazione una verità antropologica potenzialmente universale quale è la tendenza a costruire la propria misura della realtà, i propri parametri spaziali e coloristici nel e del legame con il luogo geografico e la comunità sociale d'origine, alle caratteristiche di una realtà particolare qual è quella siciliana, per farne poi chiave di lettura di un'esperienza artistica. Si tratta insomma dell'applicazione al grado più esplicito e compiuto di quella 'metodologia' genealogica più volte rilevata come informante le pagine sciasciane sull'arte assurda qui, addirittura, a tema argomentativo: essa infatti viene perfettamente congiunta, senza soluzione di continuità,

<sup>255</sup> Cfr. I.2.I.20 [Art, 1981:Antonello].

<sup>256</sup> Ora anche in L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in ID., *Opere [1971-1983]*, cit., pp. 987-993.

<sup>257</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *Todo Modo*, in ID., *Opere [1971-1983]*, Milano, Bompiani, 2004, p. 101: accostare qui la pagina su Antonello e una delle massime prove narrative sciasciane vuole segnalare la via per una possibile intuizione generale che motivi tanto il ricorso così sistematico da parte di Sciascia alle memorie iconiche quanto il loro funzionamento in termini gnoseologici oltre che di intreccio. Il parallelo permette infatti di riconoscere la sostanza ondivaga e strutturalmente metamorfica del pensiero sciasciano: l'ordine delle somiglianze infatti non funziona da prontuario necessitante. E' piuttosto la distensione parallela di una moltiplicazione potenzialmente infinità di possibilità a partire da un serie finita di condizioni date. L'immagine stessa si colloca nel tessuto non fermato e non compreso della realtà restituendone il senso della sincronicità degli eventi realizzabili incarnando in sé stessa la rappresentazione di un segmento di realtà ugualmente scomponibile all'infinito.

<sup>258</sup> Antonio Castelli (Castelbuono 1923- Palermo 1988) è stato autore in particolare di due opere *Gli ombelichi tenui* pubblicato nel 1962 e *Entromondo* uscito invece nel 1967 reputate da Sciascia di altissimo valore in quanto oltre a presentare una vocazione ibrida di saggismo e narrazione vi si coglie (soprattutto nella seconda) una fortissima incidenza della dimensione memoriale e ancora più rilevante il ritratto di un «paese come cosmo».

con la sicilianissima forma di pensiero, che si fa poi forma discorsiva («A chi somiglia il bambino appena nato? A chi il socio, il vicino di casa, il compagno di viaggio? A chi la Madonna che è sull'altare, il Pantocrator di Monreale, il mostro di villa Palagonia?»), per cui sempre si cerca di ricondurre il nuovo al noto, la discontinuità alla continuità, la metamorfosi all'immobilità, come principio appunto ordinativo, che addomestica il caos dell'esistenza rendendolo abitabile, letteralmente conoscibile («Non c'è ordine senza le somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio»). Questa stessa forma mentale sembra presiedere al lavoro di Antonello che rappresenta *la* somiglianza stessa, il suo «archè», in ritratti che cogliendo nell'evento puntuale di un volto ciò che della sua comunità umana sembra essere vero sempre (l'immutabilità), paiono così di ciascuno. Da ciò l'aura di fascinosa ambiguità che avvolge i personaggi delle tele antonelliane, l'imperscrutabile sentimento che sembra animarli insieme di ferocia e di creaturale tenerezza.

L. SCIASCIA, *L'ordine delle somiglianze*, in *Antonello da Messina*, a cura di G. Mandel, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 5-7<sup>259</sup>.

6) Nel 1967 Sciascia scrive una breve presentazione per il catalogo della personale tenuta da Raffaello Piraino<sup>260</sup> presso la palermitana galleria «Arte al borgo» da questi diretta. La pagina sciasciana si sofferma in particolare sulla componente Liberty del lavoro di Piraino come estrapolata anch'essa dallo sfondo più vasto e suasivo del paesaggio architettonico palermitano in cui si situa. È allora come sempre un doppio movimento quello che viene a formare l'itinerario valutativo di Sciascia: il suo sguardo infatti mentre incontra il lavoro dell'artista mantiene la prospettiva lunga, profonda e reminiscente di un contesto spaziale urbano che da sempre gli ha ispirato quella «proposta di memoria» ossia l'«impressione» che Palermo sia «una città essenzialmente liberty, quasi una piccola capitale dell'art nouveau». Lungi tuttavia da una riproposta stantia, omologata e *à la page* la componente *Liberty* che anima il lavoro di Piraino è assunta a motivo di stimolo creativo con risultati pertanto fecondi e originali. E ciò specialmente in ragione della particolare connotazione con cui ci si rifà all'elemento liberty, che in quella «“precipitazione”» di una sua divertita acculturazione [...] del popolare al libresco, del primitivo al raffinato, dello immediato letterario» si scopre visceralmente ironica. Sciascia nota in tal modo come «la peculiarità di Piraino, la sua fondamentale nota di originalità, risieda nel *fare letteratura*

<sup>259</sup> Il testo è in seguito confluito nella raccolta in volume *Cruciverba* del 1983 (cfr. L. SCIASCIA, *L'ordine delle somiglianze*, in ID., *Cruciverba*, in *Opere [1971-1983]*, cit., p. 988-989) e in un'opera a più voci sulle «cose di Sicilia» pubblicata nel 1982 (cfr. *Delle cose di Sicilia. Testi inediti e vari*, vol. II., Palermo, Sellerio, 1982, pp. 241-245).

<sup>260</sup> Raffaello Piraino (Casteldaccia 1938), personalità di primo rilievo nella vita culturale palermitana degli anni Sessanta e Settanta, è incisore, litografo, pittore e mosaicista: studia dapprima all'accademia di Belle Arti e alla facoltà di architettura di Palermo e poi a Salisburgo con Slavi Soucek e Oscar Kokoschka. Nel 1960 fonda a Palermo, insieme a Maurilio Catalano, la Galleria «Arte al Borgo», con un'annessa stamperia calcografica e litografica, che dirigerà dal 1962 al 1979. Dalla fine degli anni Settanta si occupa inoltre anche di scenografia teatrale e costumi collaborando a numerose messe in scena oltre che per lo «Stabile» di Palermo, pure per il cinema e la televisione. Cfr. I.2.II.13 [Cat/Mono, 1971: Piraino].

consapevolmente e spregiudicatamente; con gusto, con misura, con felicità; con quel lasciati divertire” che è stato il cartiglio palazzeschi e che oggi, ad inalberarlo, ci vuole un po’ di coraggio». Qui dunque, come altrove<sup>261</sup>, Sciascia legge il lavoro figurativo come perfettamente commutabile a quello delle altre arti che nel comune oggetto umano si fanno perciò stesso piena espressione ‘letteraria’ necessariamente investita di quell’anelito alla compiuta espressione e realizzazione di sé, e insomma della propria felicità, che fanno dell’operare artistico un esercizio di diletto criticamente individuato in questo caso dall’uso dello stilema palazzeschi vero e proprio *topos*<sup>262</sup> degli scritti d’arte sciasciani che ne accompagna la loro ‘fenomenologia’ della felicità segnalandone la visione (stendhaliana) d’insieme che li orienta.

L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Raffaello Piraino. Catalogo della mostra*, Galleria «Arte al Borgo», Palermo, 1967, s. n. p.<sup>263</sup>.

7) Nel 1967 Sciascia cura la presentazione del catalogo di una personale di Marco Bardi<sup>264</sup> alla milanese «Galleria Trentadue». A guida della composizione Sciascia pone il motivo di una prepotente «affinità» con l’artista che riscontra in una simile predilezione per «i temi storici e di cronaca, della storia e della cronaca siciliana». Sciascia ‘sente’ infatti che su questo spazio condiviso la propria incompetenza professionale (che qui ribadisce ancora una volta («Più di una volta mi sono trovato a ascrivere di pittori siciliani: non da critico d’arte, beninteso, ma da uomo che con altri mezzi lavora a rappresentare la realtà siciliana»)) può trovare un riscatto e una riqualificazione nella prospettiva più ampia della comprensione, propriamente del legame tra la pittura in quanto espressione di un sentimento del luogo e del tempo e una specifica «realtà effettuale». Se la condizione siciliana con le sue ferite e idiosincrasie è per entrambi all’origine delle rispettive forme espressive essa altrettanto è l’oggetto di una continua interrogazione che quelle ferite vuole scavare, problematizzare, senza stabilizzarle in incubo o in idillio. Di qui la necessità per Bardi come per Sciascia di porsi di fronte ad alcuni dei «punti nodali» che hanno

<sup>261</sup> Cfr. 1.2.II.32 [Cat/Mono 1975: Martini]; 1.2.II.59 [Cat/Mono 1985: Bongi]; cfr. Cfr. 2.2. *Un’idea di metamorfosi*.

<sup>262</sup> Cfr. L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Beppe Bongi*, Catania, La Racla, 1985, p. 11: «E dico lavoro parlando di Bongi, per modo di dire: si ha il senso, di fronte alle sue cose, che non abbia lavorato (in quel che la parola lavoro suppone di fatica e di travaglio), ma che sia andato per estri, per interessi a volte capricciosi ed effimeri e a volte meditati e duraturi; e insomma facendo cartiglio – divisa e avvertimento – del “lasciati divertire” di Palazzeschi. Anche quando, s’intende, il divertimento era amaro e sfiorava l’ossessione. Del resto, c’insegna il Tommaseo, “non ogni divertimento è sollievo” e “la diversione può non essere divertente punto”».

<sup>263</sup> Il testo venne pubblicato anche su «Nuovo Sud», (cfr. L. SCIASCIA, *Catalano e Piraino*, in «Nuovo Sud», Caltanissetta, II, 3-4, aprile-maggio, 1967, p.12, ora anche in *L’utopia di «Nuovo Sud» (1966-1975). Una rivista nissena tra cultura e politica*, a cura di S. Mangiavillano, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2003, p.65).

<sup>264</sup> Marco Bardi (Palermo 1922- Milano 1998) ha fatto della pittura uno strumento elettivo di ricerca. La sua opera traccia in questo senso un percorso di sperimentazioni acutissimo e sfaccettato tale per cui l’artista ha incessantemente testato stili e forme sempre diverse. Sull’iniziale impostazione verista-realistica, è stato capace di innestare un afflato esistenzialista, ma meglio sarebbe dire ‘umanista’, cercando poi soluzioni nuove per la risoluzione della figura (più vicine a De Chirico e insieme ad echi classicisti), e ancora, per la semantica del colore. Profondamente consapevole del proprio mezzo espressivo sia dal punto di vista tecnico che poetico, ha creato opere sempre in movimento, sospinte dalla sua stesso desiderio di ricerca.

determinato e determinano lo stato presente della Sicilia: la spedizione garibaldina riflettendovi incessantemente come girando «intorno ad un giuoco (piuttosto greve) dell'errore, a tentare di scoprirlo di risolverlo»; o «i fasci siciliani, il separatismo, Portella della Ginestra, la mafia». Tuttavia al netto di una evidente sintonia tematica sussiste una irriducibile differenza nella scelta espressiva: la scrittura per l'uno, la figurazione pittorica per l'altro. La profondità con cui Sciascia e Bardi hanno introiettato quella appartenenza culturale li spinge, inoltre, ad un uso non meramente illustrativo del mezzo prescelto, cosicché se non c'è niente nella pittura di quest'ultimo che «la Sicilia non possa spiegare» è altrettanto vero che «non c'è niente nella sua pittura che non possa spiegarsi con la pittura». Di qui la necessità di pensare il lavoro di Bardi in rapporto ai suoi esiti linguistici anche alla luce dei suoi più 'imponenti' conterranei (Guttuso *in primis*): in tal modo si rende evidente la forza originale della sua ricerca («a dar senso a questa considerazione occorrerebbe far discorso sul colore di Bardi, che è la sua più forte peculiarità. Un colore che nelle sue accensioni e preziosità dà il senso di provenire dal nero e di aspirare al nero: quasi "sviluppati" dal nero, insomma; e svelato, e sospeso per un momento, per un momento folgorato, dovesse di nuovo riassorbirsi in nero»).

L. SCIASCIA, *Non c'è niente nella sua pittura che la Sicilia non possa spiegare*, in M. BARDI, *Catalogo della mostra*, Milano, «Galleria Trentadue», 1967, s. n. p.

8) Nel 1968 esce a cura dell' Istituto Litografico Internazionale una cartella contenente acqueforti e disegni originali di Bruno Caruso<sup>265</sup> accompagnata da uno scritto di Sciascia intitolato *Gli alberi di Bruno Caruso*. Il testo mostra quanto profondamente agisca in Sciascia la tensione a una critica 'relazionale'<sup>266</sup>, che spesso con apparente noncuranza affastella una citante aneddotica fatta soprattutto di memorie testuali, letterarie e documentarie, in una progressione argomentativa che solo al suo termine svela un inaspettato quanto indefettibile nucleo interpretativo unitario. Un simile esercizio discorsivo è dunque critico nella misura in cui fa emergere ragioni che il tempo ha mimetizzato in una muta seconda natura, che non lascia spazio a interazioni ed obiezioni. Ecco così che uno dei temi prediletti dell'iconografia carusiana, com'è quello della rappresentazione arborea al modo di una presenza selvatica, inquietante ma pure familiare e sognante, diventa un acuminato fendente con cui attraversare secoli di sopraffazione e disuguaglianza sociale che per i contadini si sono tradotte in quell'abbruttimento rurale causa del loro odio per gli alberi solo belli e non utili, obliandosi invece per i notabili e i 'padroni' in una maschera di compiaciuto collezionismo floreale, decorativa di luoghi

<sup>265</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

<sup>266</sup> Cfr. 1.1. *Fantasie di avvicinamento*.



precedentemente votati all'orrore dell'oscurantismo, fatto di «sangue e cenere». Tale macabra memoria sembra tuttavia farsi sommessamente varco nell'ambigua immobilità degli alberi di Caruso<sup>267</sup> in cui la natura trapassa in storia, per «imbestiarsi» nuovamente, in una ulteriore metamorfosi.

L. SCIASCIA, *Gli alberi di Bruno Caruso*, in B. CARUSO, *I grandi giardini*, Istituto litografico Internazionale, 1968, s. n. p.<sup>268</sup>.

9) Nel 1968 Sciascia scrive una presentazione alla cartella di incisioni dell'artista siciliano Giorgio Carpinteri<sup>269</sup>, tutte incentrate sul soggetto della bagherese villa Palagonia. Il testo di Sciascia si occupa per questo fin dal titolo, *Villa Palagonia*<sup>270</sup>, di ricostruire lo 'strano caso' dell'ideazione, costruzione, e, soprattutto, decorazione, di un edificio tanto 'mostruoso' quanto perfettamente coerente con il contesto storico-sociale in cui ha potuto svilupparsi. Lo scritto pertanto più che intervenire direttamente sul merito dei risultati artistici raggiunti dal lavoro di Carpinteri riflette sulla sostanza emblematica dell'inquietante bestiario statuario che popola un palazzo altrettanto ambiguo e folle nella sua struttura, 'segno' parlante del «delirio ultimo dell'anarchia feudale e insieme presentimento, premonizione». Come spesso di fronte alle testimonianze che le espressioni artistiche e monumentali vengono a costituire Sciascia più che a una contemplazione, pure di verifica valoriale, mira ad una ricerca delle premesse di quei 'documenti': una «cultura così intenta ai mostri e ai prodigi, strenuamente propugnava il privilegio feudale: quasi che alla somma di eccezionalità riscontrate "ne" viventi razionali, negli animali e nel cielo siciliano" dovesse corrispondere l'inalterabile eccezionalità del privilegio di classe». Nel 'sonno della ragione', infatti «la Sicilia produceva il suo: di mostri, di superstizioni, di mistiche depravazioni, di *mondo alla rovescia*», dove in fondo i mostri di Palagonia «altro non sono che un anello della catena, nell'ordine di una creazione che si svolge e si evolve nell'umanità, nella storia: atrocemente».

L. SCIASCIA, [Presentazione], in G. CARPINTERI, *Villa Palagonia*, Milano, Edizioni d'Arte La Robinia, 1968, pp. 5-10.

10) Nel 1968 in occasione di un'ampia esposizione dell'opera grafica di Bruno Caruso<sup>271</sup> alla romana galleria d'arte «Il Gabbiano» la redazione di «Carte Segrete» sceglie di approntare un numero speciale che accolga riproduzioni dei lavori carusiani accompagnate

---

<sup>267</sup> In questo senso vicino alla rifusione vitale degli elementi naturali e paesaggistici operata da Totò Amico, cfr. 1.2.I.10 [Art, 1969: Amico].

<sup>268</sup> Il testo confluirà successivamente, con il titolo *Gli alberi di Bruno Caruso*, nella raccolta einaudiana del 1970, L. SCIASCIA, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, ora in ID., *Opere [1956-1971]*, cit., p. 1196.

<sup>269</sup> Cfr. 1.2.I.6 [Art, 1966: Carpinteri].

<sup>270</sup> Ora anche in L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in ID., *Opere [1971-1983]*, cit., pp. 1032-1040.

<sup>271</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

da una 'scheda' che ne contestualizzi la collocazione all'interno dell'itinerario espressivo dell'artista indicandone al contempo il luogo di esposizione e l'eventuale proprietà. Del volume Sciascia cura la presentazione, stendendo una riflessione che, come in altri precedenti scritti dedicati all'artista siciliano<sup>272</sup>, prende avvio dalla nota valutazione di Leonardo Sinisgalli<sup>273</sup> sul lavoro di Caruso (a restituzione certo di una lettura sentita come particolarmente ficcante ma altrettanto se non soprattutto a ribadire una volta di più la necessità di una problematizzazione delle formule critiche. Il discorso di Sciascia si specchia in questo modo, fin da subito, in un doppio fondo metacritico<sup>274</sup>: com'è d'uso nei suoi scritti infatti l'occasione, il dato, il factum, è sempre spinto oltre, trasceso in grimaldello euristico, in esercizio com-prensivo di metodo. Sciascia sottolinea così che la struttura dramatizzante una dualità tipica di formulazioni che polarizzino le qualità di un fenomeno in una sintesi oppositiva, qual è propria non solo del giudizio di Sinisgalli ma anche di altre altrettanto fortunate interpretazioni: una su tutte la celeberrima di Tigher su Pirandello che dagli anni Venti in poi letteralmente ne fissa l'opera attorno l'incontro/scontro «tra vita e forma». L'attenzione richiesta da Sciascia non deriva dal fatto che «formule siffatte (effettualmente riducibili ad una) non avessero allora, e non abbiano in taglia a Caruso, una loro rapida ed efficace esattezza: solo che bisogna articolarle in un processo di esperienza, di incidenza e coincidenza a volte imprevedibili, di risultati, la cui ampiezza e complessità è in rapporto diretto con la libertà con cui lo scrittore, l'artista, vi si muove dentro ed intorno: senza cioè prenderne eccessiva coscienza, senza arrestarsi a contemplarle, a rifletterle, a ripeterle – a farsene, come purtroppo capitò a Pirandello quello che fu detto il problema centrale». In questa direzione Sciascia tenta di articolare quel primo giudizio complicandolo di altre suggestioni critiche vettori costruzione di una propria personale considerazione sui contenuti e le forme dell'opera carusiana. Ecco allora che citare la lettura di Luigi Carluccio<sup>275</sup> su Caruso o un'impressione siciliana di Vittorini<sup>276</sup> è funzionale alla progressiva circoscrizione di quel nucleo semantico forte individuato da Sciascia quale centro propulsore della poetica carusiana. Essa viene infatti ravvisata alla luce di quell'antico anelito alla perfetta sintesi di quella contraddittoria condizione storicamente determinata per cui le genti di Sicilia da un lato sono mosse

---

<sup>272</sup> Cfr. 1.2.1.9 [Art, 1969: Caruso].

<sup>273</sup> «“Caruso vive in bilico tra un'acutezza e una freddezza di gusto geometrico e l'appetito del reale, del particolare, quasi del sensazionale [...] sconta la sua natura di saraceno sempre esitante tra astrattezza e documento”».

<sup>274</sup> 1.1. *Fantasie di avvicinamento*.

<sup>275</sup> «“Caruso è l'uomo che si è dibattuto nella morsa di una situazione costruita di contrasti: da una parte l'inclinazione a vivere di sogni, secondo la naturale malinconia del siciliano scampato ai saraceni, alla siccità, ai terremoti, alla stessa furia quotidiana di un sole mitico: dall'altra la consapevolezza, così profonda e viscerale da diventare parte della sua natura, che i saraceni ritornano, che le siccità si ripetono, che i terremoti sconvolgono anch'essi con una certa cadenza la patria e la vita”».

<sup>276</sup> «Vittorini diceva di una “seduzione del cuore”, di una “favolosa idea” che Michele Amari fanciullo forse si era formata della Sicilia musulmana – e così si può dire di ogni siciliano».

dall'antica memoria federiciana di un realizzato ideale di ordine, o del suo «sogno», dall'altro sono continuamente riportate ad una realtà di sopraffazione (saracena, borbonica, sabauda, ecc.) e caos. Sembra così a Sciascia che pur nell'ampia diversificazione tematica dei suoi lavori («il Vietnam, il neocapitalismo, il colonialismo, la mafia –non soltanto quella siciliana –, la follia – non soltanto quella dei manicomi –, le prostitute – non soltanto quelle dei marciapiedi –, i generali») si tratti al fondo di un'indagine di forme appunto «in cui la violenza e la perversione, il processo di metamorfosi dell'uomo nella bestia si manifestano», di un allontanamento insomma da quel supremo sogno di perfezione, umana e politica. Particolarità espressiva di Caruso è però «che nella rabbia con cui egli estrae e rappresenta le cose che degradano e negano l'uomo c'è un peculiare candore, uno stupore amaro e dolente da cui il segno prende più forza, si fa impietoso e inflessibile, sgradevole fino alla repugnanza». Tale personale scelta tonale viene a convergere in Caruso con la messa a punto di un segno che in modi altrettanto personali assimila «una esperienza autentica di Art Nouveau» rinnovandola profondamente, proprio in forza e non a svantaggio di quel «ambiente culturale apparentemente eccentrico» e marginale in cui si trova a sperimentare la propria forma espressiva. Sciascia ritiene infatti che appunto la 'ristrettezza' di quest'area gli abbia «permesso un approfondimento incomparabilmente più importante e meno dispersivo di quella che poteva consentirgli un'area più estesa». In questo senso con Caruso si è di fronte a parere di Sciascia ad un «artista puntualmente avvertito e sincronizzato ai movimenti di più durevole effetto».

L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Disegni di Bruno Caruso*, Roma, Carte Segrete, 1968, pp. 9-12.

11) Nel 1969 Sciascia presenta il volume serigrafico di Pietro Gaudi<sup>277</sup> intitolato *Omaggio alla Sicilia* in cui l'artista raccoglie il ciclo di lavori compiuto durante un suo soggiorno siciliano di avanscoperta e ricerca. Lo scritto sciasciano che introduce il volume risulta interessante per più riguardi: un primo, conclusivo, attiene al giudizio di valore complessivo che mostra come l'attenzione di Sciascia si rivolga di preferenza a quelle esperienze artistiche in cui con maggiore evidenza sia rintracciabile una componente naturale e naturalistica posta in contatto con una vitalità umana che in quella si rifonde metamorfosandosi («di una natura che esplode a sommergere l'opera dell'uomo e l'uomo stesso, inebriata e inebriante»). Un secondo che afferisce invece alla costruzione argomentativa strutturata secondo una ricorrente aneddotica personale risignificata in un procedimento quasi autofinzionale che narrativamente si alimenta di un «mistero» e di una

---

<sup>277</sup> Pietro Gaudi (Milano 1916- 2012). Dopo studi di architettura e ingegneria, e alcune esperienze come scenografo teatrale nel 1941 espone nella collettiva del movimento «Corrente». Disegnatore, pittore, ceramista fondamentale per Gaudi è la componente coloristica delle sue composizioni strumento principale della sua tensione ad una dissoluzione formale, pur rimanendo sempre legato al magistero di Renato Birolli e al suo «pittoricismo puro».

ricerca (a chi appartenga l'enigmatica 'natura morta con orologio' ammirato in un ristorante milanese solitamente frequentato), e di un irradiante riferimento letterario (*Our Town* di T. N. Wilder di una cui messa in scena teatrale nota a Sciascia si scopre che Gauli fu scenografo) che ne lascia intuire un senso premonitore («il tempo senza tempo della nostra città»).

L. SCIASCIA, [Presentazione], in P. GAULI, *Omaggio alla Sicilia*, Macerata, Edizioni Il Foglio, 1969, s. n. p.

12) Nel 1970 Sciascia scrive una prefazione al catalogo della mostra di Giuseppe Migneco<sup>278</sup>, tenutasi alla palermitana galleria «La Robinia». Il testo è uno dei massimi esempi, tra le pagine d'arte, di come Sciascia cerchi sempre dietro il 'segno' le premesse geografico-spaziali, storico-sociali, da cui è stato tratto, come svolgimento possibile tra i molti praticabili. Ecco così che l'opera di Migneco è il 'canto' di un siciliano emigrato al nord che ragiona sul «significato di un'umanità senza significato», la stessa di cui ha fatto/ fa parte, composta di vite povere prosciugate dalla storia, rese «inconsutile e inutile esistenza». Questa scelta figurativa non cede perciò mai alla rappresentazione dell'idillio, all'indulgenza di rappresentare la terra d'origine come «luogo perduto» e irrimediabilmente amato: è una Sicilia che è invece silente «luogo storico» della ferocia, conclamata fino all'assuefazione, della disuguaglianza e del sopruso. Questa Sicilia apparentemente impossibilitata a mutare, immobile, Migneco la rende finalmente comunicante nel suo atavico dolore, abbruttito e stanco, attraverso una scelta stilistica che, al contrario, si sforza di dire tutto persino oltre quanto effettivamente mostra, forzando il segno, colorandolo di una tensione espressionistica saldamente radicata in un'immagine sempre fortemente improntata dal più netto realismo.

L. SCIASCIA, [Presentazione], in G. MIGNECO, *Catalogo delle opere*, Palermo, Galleria La Robinia, 1970, s. n. p.

13) La partecipazione<sup>279</sup> con un proprio contributo al catalogo della mostra antologica dell'opera di Guttuso<sup>280</sup> tenutasi al Palazzo dei Normanni di Palermo dal 13 febbraio al 14 marzo 1971 è occasione per Sciascia di riprendere, a distanza di brevissimo tempo dal lavoro portato avanti con il coevo numero monografico di «Galleria»<sup>281</sup>, la riflessione sul pittore bagherese. Vi si trova così un approfondimento dell'ordine emotivo-sentimentale che presiede l'esperienza artistica guttusiana attraverso però il filtro da un lato ancora<sup>282</sup> del riferimento verghiano, dall'altro di precedenti letture critiche sull'opera del pittore. La propulsione passionale del proprio fare artistico espone Guttuso a un costante inquietudine creativa, a uno stato di «crisi» permanente che tuttavia paradossalmente ne protegge l'urgenza vitale, l'aspirazione alla grandezza, il bisogno di onestà. E allo stesso modo in cui questa totale immersione e adesione, questa intransigenza coerenza alla propria necessità espressiva gli rende impossibile un distacco critico che lo salvaguardi dall'errore, altrettanto

---

<sup>278</sup> Giuseppe Migneco (Messina 1908- Milano 1997) si trasferisce a Milano dove partecipa al movimento di «Corrente», facendo propria una poetica figurativa neorealista, che investe molto sull'uso del colore, acceso e marcato (di eco espressionista), a rappresentare tematiche dal forte ascendente di denuncia sociale. Cfr. 1.2.III.6 [Gal, 1972: Migneco].

<sup>279</sup> Oltre al contributo di Sciascia il catalogo contiene anche le riflessioni di Franco Russoli, e Franco Grasso.

<sup>280</sup> Cfr. 1.2.II.5 [Art, 1975:Guttuso]; 1.2.II.17 [Cat/Mono, 1972: Guttuso]; 1.2.III.5. [Gal, 1971: Guttuso].

<sup>281</sup> Cfr. 1.2.III.5 [Gal, 1971:Guttuso].

<sup>282</sup> *Ibidem*.

garantisce al suo segno espressivo un ritmo «vibrato» che mai esita nell'«insignificante o l'ambiguo». L'acutissima intelligenza argomentativa sciasciana fa allora in modo di ricordare come secondo Mino Maccari tale sostanziale 'onestà' creativa derivi da un «iniziale atteggiamento morale» così da poter interrogare, e in tal senso ulteriormente indagare, la natura di quell'«atteggiamento»: «qual è? Da quali radici viene?». La risposta è allora vicina alle conclusioni dello scritto precedente se quelle radici le si rintracciano in un medesimo «sistema della sofferenza» di codificazione verghiana, tale per cui le stesse passioni generative della vita e dell'arte subiscono una riduzione, una, appunto, «semplificazione». E questa interpretazione di fondo si complica delle ulteriori inferenze critiche di Dominique Fernandez e Elio Vittorini per approdare a una nota conclusiva sinteticamente aperta e *in fieri*: «la pittura di Guttuso è tutta mentre implica l'ideologia e la storia, la speranza e l'amore, il tripudio dei sensi e la lotta – è tutta nell'ossessiva premonizione o presenza dei mostri [...]. La follia, la morte. E l'uomo non può rispondere alla follia che impazzendo. Non può rispondere alla morte che morendo».

L. SCIASCIA, *La semplificazione delle passioni*, in R. GUTTUSO, *Catalogo della mostra antologica*, Palermo, Palazzo dei Normanni, 13 febbraio - 14 marzo 1971, pp. 15-18.

14) Nel 1971 una breve nota di Sciascia accompagna un'acquaforte di Raffaele Piraino<sup>283</sup> pubblicata sulla rivista «L'incisione». Pur nell'estrema concisione il testo riesce a collocare il senso del lavoro di Piraino in una rete suggestiva di riferimenti culturali che ne dicono la potenzialità di massima, ma pure la caratterizzazione dello sguardo sciasciano che lo osserva. Se da un lato infatti Sciascia nota come la tematica «floreale» che ispira l'opera di Piraino riprenda e prosegua gli esiti di una «tradizione dell'*art nouveau* palermitana» dall'altro pone l'accento sul modo in cui essa viene esperita per il tramite di un sollecito lavoro di attenzione, uno scandaglio qualitativo<sup>284</sup> della natura che riconduce con sicurezza ad una matrice settecentesca e «goethiana». E questo richiamo alla riflessione 'naturalistica' di Goethe, anche per l'inequivocabile tramite della citazione inserita<sup>285</sup>, si fa indice sintomatico di una visione più vasta e radicata che afferisce a una lettura del fenomeno artistico come intimamente e misteriosamente connesso alla prepotente dimensione metamorfica della natura<sup>286</sup>, in questo senso creatrice essa stessa per mezzo di forze

<sup>283</sup> Cfr. 1.2.II.6 [Cat/Mono, 1967: Piraino].

<sup>284</sup> Sostanzialmente differente quindi dall'impostazione quantitativa della moderna scienza newtoniana, e com'è invece tipico dell'approccio goethiano e romantico nei riguardi della natura.

<sup>285</sup> Sciascia chiude la propria nota citando, senza esplicitare il riferimento, un passo di una lettera di Goethe scritta a Palermo il 17 aprile 1787: «Alla presenza di tante forme nuove e rinovellate, mi saltò in testa la mia antica fantasia: perché in tanta ricchezza di vegetazione, non dovrei scoprire la *Urplanze*, la pianta originaria?». Nella lettera Goethe prosegue: «E' impossibile che non esita! Come riconoscerei altrimenti che questa o quella forma è una pianta se non corrispondessero tutte ad un unico modello?». L'elaborazione goethiana di una costante metamorfica, nelle forme cui esita (cfr. J. M. BESSE, *Vedere la terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Milano, Mondadori, 2000) sembra influenzare profondamente Sciascia: sulla questione si rimanda a Cfr., 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>286</sup> Cfr. 2. 2. *Un'idea di metamorfosi*.

tipologiche 'originarie'. Anche per l'espressione dell'arte si tratta di risalire alle forme percettive prime per riconoscerle mutate dall'esperienza della loro manifestazione. Così come Goethe credendo di trovare la sua «pianta originaria» aveva postulato la presenza di una pervasiva dinamica metamorfica in modi peculiarmente personali - e finanche nuovi poiché improntati al riconoscimento di una compresenza di limite e trasformazione<sup>287</sup>-, altrettanto Sciascia, nelle proprie riflessioni sul lavoro degli artisti, predilige cogliere la componente della mutazione naturale, come essa vada a strutturarsi in fisionomie rinnovate e 'leggibili', che tipicamente traggono l'umano, o almeno il culturalmente tale, dall'immersione indistinta del e con il flusso vitale.

L. SCIASCIA, *Cardo e insetti*, in «L'incisione», 7, aprile-giugno, 1971, Ancona, Bucciarelli, s. n. p.

15) Nel 1972 in occasione della pubblicazione in volume di una raccolta di disegni di Bruno Caruso<sup>288</sup> Sciascia ha modo di tornare a occuparsi di questo artista tanto vicino alla propria sensibilità grafica e al proprio orizzonte sentimentale da essere campo di proiezione privilegiato dei modi del proprio sguardo sulla natura e sull'arte. Ad accompagnamento delle creazioni di Caruso Sciascia sceglie stavolta di proporre un testo dai tratti insoliti, una riflessione che non ha la consueta, compatta, distensione, ma che viene piuttosto a profilarsi come una serie di meditazioni giustapposte all'apparenza fortemente scisse le une dalle altre, una sorta di glossario, come suggerisce il titolo, *Al modo di d'Ors*. E secondo quanto Sciascia più volte mostra e dimostra nelle sue pagine d'arte, fare memoria di un'opera (qui, implicitamente, il *Glossario* di d'Ors), significa fare al contempo memoria di un 'metodo', di un modo di affrontare la realtà, di vederla prima e rappresentarla poi, che mai come in questo caso sperimenta i propri mezzi in un ordine di comunanza strettissima con le stesse visioni, tensioni, adesioni che animano l'universo critico sciasciano. Scrivere 'al modo d'Ors' significa così recepire la lezione da un lato di un pensiero che cerca di mutuare il momento teorico nel quotidiano, lasciando cadere il distacco oggettivante verso i fenomeni, la coazione razionalizzante eccessivamente discreta che spinge a percepirsi come esterni, separati dalla continuità del reale; dall'altro di una messa a punto formale breve, focalizzata su un termine o un'espressione di cui si fa storia e che fa storia essa stessa, propagando oltre ancora. In questo modo il richiamo a d'Ors incontra la tipica propensione sciasciana alla narrazione ricostruttivamente filologica che dal contatto con il ricordo di quell'esempio illustre si lascia trasformare: la pagina ha in tal senso una forte carica innovativa e sperimentale ancora una volta particolarmente spinta sul piano della rifusione della

<sup>287</sup> Cfr. E. GUGLIELMINETTI, *Metamorfosi nell'immobilità*, p. 64-72; e cfr. Cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*.

<sup>288</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

‘generica’ critica, con la sovrapposizione delle impressioni fulminee suscitate dai disegni accostati alle considerazioni con cui Caruso stesso li intarsia o titola. Tale conseguente arcipelago di paragrafi è insomma unito da una ‘metodica’ volontà di risposta a quella sempre più improrogabile necessità per cui «i nomi hanno deciso di ridiventare cose»: è questa l’essenza dell’istanza filologica sciasciana, un accertamento che sia verifica e pulizia, ritorno alla realtà dopo le sovracostruzioni, le sedimentazioni, le incrostazioni di una mistificante falsa coscienza, via d’accesso alle libere associazioni, alle fantasiose animazioni, che quel principio di ragione rendono reversibile. Ecco così che il grande tema sotteso all’intera scrittura sciasciana di una razionalità sempre precaria, sempre sulla soglia di un trapasso dalla veglia al sonno, finisce con il ritrovarsi perfettamente riprodotto dall’opera di Caruso in cui la vasta istanza della follia, della sragione, ma pure della pulsionalità vitale è altrettanto strutturante: e riecheggiato poi nella memoria di d’Ors che della necessità di conservare delle zone di ragione liberata da sé stessa, dalla propria costrittiva assertività, si mostra ben consapevole. Lo stesso calarsi nel particolare, delineantesi nei brevi passaggi dello scritto, è un implicito rifarsi a quella idea di un concreto, appassionato, quotidiano uso del proprio raziocinio che direttamente rimanda a una necessità di critica altrettanto contingente, su misura, ‘letteraria’. quale Sciascia ha da sempre eletto.

L. SCIASCIA, *Al modo di d’Ors: glossario sui disegni siciliani di Bruno Caruso*, in B. CARUSO, *Disegni siciliani*, Palermo, Edizioni Galleria «La Tavolozza», 1972, s. n. p.

16) Nel 1972 esce il catalogo di una personale dell’artista toscano Arturo Carmassi<sup>289</sup> tenutasi alla milanese «Galleria 32» nel 1969; il volume accoglie una nota di Sciascia da cui sarà estratto lo stesso titolo del volume. Lo scritto su Carmassi è forse una delle più significative tra le pagine sciasciane di argomento artistico: sia sul piano dei temi che su quello delle forme infatti l’esercizio critico che vi si profonde risulta non solo estremamente rappresentativo di una costellazione ideale di riferimento e di un’impostazione strutturale generali e ricorsivi, ma pure segnala un punto di sviluppo ulteriore, sempre nel segno di continuità e innovazione, di quelle premesse posturali di fondo rispetto all’esperienza dell’arte. Dal punto di vista della costruzione argomentativa il contributo su Carmassi è forse l’esempio più compiuto di quella dinamica autofinzionale<sup>290</sup> per cui spesso, nei suoi scritti, Sciascia racconta il proprio pensiero su un’opera attraverso la narrazione della sua scoperta<sup>291</sup>, facendo di sé stesso in un certo qual modo il protagonista-personaggio di una

<sup>289</sup> Arturo Carmassi (Lucca 1925), profondamente influenzato dal movimento cubista e delle avanguardie storiche, porta avanti una propria ricerca pittorica animata da un’intensa resa luministica che spesso assume una connotazione vitalisticamente espressionista (cfr. P. RESTANY, *Arturo Carmassi: pitture et collages, une exemplaire leçon d’humanité*, in «Oeil», n.445, Ottobre 1992, p.62).

<sup>290</sup> Questa tipologia di costruzione discorsiva si rende pertanto specialmente adatta a veicolare quell’idea di verità sincronica e speculare che anima l’universo poetico sciasciano, Cfr. 2. *Prospezioni*.

<sup>291</sup> Che non esclude i toni e le strutture dell’avventura narrata e dell’indagine, Cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*.



vicenda legata però a doppio filo con lo scorrere dell'esistenza 'vera' maggiore rispetto alla quale più che confluirci vi si incrocia e sovrappone. Il racconto parte qui dal ricordo di come impegnato a documentarsi sulla vita di «un personaggio di difficile, sfuggente, mutevole identità: misterioso, indecifrabile» Sciascia abbia 'incontrato', per caso, il lavoro di Carmassi, entrando appunto alla «Galleria 32» in cui era esposto. Poste così in parallelo queste due esperienze sembrano poter instaurare una vicendevole interrogazione da cui scaturisce il senso profondo del loro darsi: nella figura di quel personaggio inseguito infatti, un intellettuale umanista di origine ebraica, splendidamente colto e intelligente eppure opportunista, traditore, forse omicida, si riversano inevitabilmente le proiezioni di un tempo, il nostro, allo stesso modo di quello oscuro, improntato dalla coesistenza della più laceranti contraddizioni che, tragicamente, non si ricompongono o sintetizzano, ma, ambiguamente, coesistono in una logica feroce di reversibilità e indistinzione. In questo senso nell'interpretazione dell'opera di Carmassi Sciascia riversa pienamente il lessico familiare di una propria tematologia da sempre informata della compresenza di regola, codice e caos, propulsione metamorfica, per cui anche il lavoro di questo artista è letto come «un segno che direi umanistico [...] e che impone una forma, un ordine e si direbbe persino un canone alla materia, a un mondo, che di per sé li rifiuta, li nega, li dissolve. [...] Questa contraddizione tra l'informe, oscura e indomabile furia degli istinti e la razionalità del segno, è affascinante; e presuppone e si svolge come un rito, in una liturgia. [...] Come un trionfo della morte: attraverso i riti della inconoscibile vita».

L. SCIASCIA, *Nota*, in A. CARMASSI, *La faccia ferina dell'umanesimo. Catalogo della mostra*, Milano, «Galleria 32», 1972, pp. 5-7.

17) Nel 1972 esce un volume che raccoglie il *corpus* dei disegni di Renato Guttuso<sup>292</sup> prodotto tra il 1938 e il 1972 recante un'articolata nota a firma sciasciana. Come già si è osservato<sup>293</sup>, l'*iter* che si delinea con la serie di riflessioni sull'opera guttusiana risulta estremamente rappresentativo del *modus operandi* critico di Sciascia: il testo messo a punto per accompagnare i *Disegni* infatti si configura come lo sviluppo ulteriore delle conclusioni precedentemente individuate, la verifica 'amplificata' del ricorso di quelle tematiche riconosciute quali strutturanti la poetica dell'artista bagherese. Lo scritto pertanto ripropone il nucleo interpretativo di una atavica angoscia generativa<sup>294</sup> ma in un contesto di complessità argomentativa tale da inspessirne la dimensione metacritica fornendogli di conseguenza il valore di un'esibizione metodologica programmatica. Il modo invero con cui Sciascia sceglie di guardare all'opera di Guttuso, la lettura che ne dà, le soluzioni che adotta nel scriverne, afferiscono tutti all'intima valenza che le riconosce, cogliendone in particolare l'implicito

<sup>292</sup> 1.2.II.5 [Art, 1975:Guttuso]; 1.2.II.13. [Cat/Mono, 1971: Guttuso]; 1.2.III.5. [Gal, 1971: Guttuso].

<sup>293</sup> Cfr. 1. I. I. *Scrittura d'arte come critica*.

<sup>294</sup> Cfr. 1.2.III.5 [Gal, 1971:Guttuso].

momento discreto e critico che ne presiede l'spirazione: ma quel modo è tanto dell'artista di cui parla quanto proprio, una forma animata della tensione tra procedimenti divaganti e assertivi, tra interno ed esterno, tra intimità e rappresentazione. Se insomma Sciascia lascia, forse come mai prima, che il proprio procedere meditativo riecheggi nella mobilitazione citante non è solo per aumentare in pregnanza il proprio giudizio ma per mostrare insieme la 'verità' profonda e della creatività guttusiana e del proprio metodo di indagine. Richiamandosi agli scritti di Diderot, Ortega y Gasset, Baudelaire, mette progressivamente a fuoco, appunto con tappe-citazioni successive, il senso del lavoro di Guttuso che risiede proprio nel centrarsi sull'oggetto, sulla sua 'vita attiva', e questa ritrarre come fosse una 'vita' e non, dunque, la copia dell'esistenza presente; ma ci mostra anche la dimensione 'graduale' e necessariamente approssimativa, aperta, di ogni formulazione di giudizio sul fare artistico. Rispetto ai contributi precedenti su Guttuso questa *Nota* inocula interi loro stralci (la sezione centrale dedicata all'ascendenza verghiana della personalità del pittore<sup>295</sup>, o il ricordo di un ritorno in Sicilia<sup>296</sup>, l'ispirazione passionale, il motivo dell'angoscia) mentre la costruzione generale a intarsi e in particolare la parte iniziale (la serie dei rimandi letterari) sono una sua peculiarità. Ma è soprattutto la conclusione a distinguere questa versione della riflessione su Guttuso rispetto a tutte le precedenti e successive<sup>297</sup>: vi si trova infatti la breve restituzione di uno stralcio di conversazione avuta con il pittore in cui confessa di rivedere suo padre guardandosi allo specchio. Attraverso questa minima evocazione Sciascia finisce con il ri-collocare una volta ancora la sua interpretazione generale risignificando quel rapporto con la tradizione letteraria (verghiana e non solo) con cui era risalito al senso del lavoro guttusiano nei termini personali/universali di una relazione filiale. E di nuovo siamo di fronte ad una di quelle serie speculari che Sciascia tanto sapientemente sa costruire<sup>298</sup>. Perché a passare di padre in figlio è soprattutto un lascito di carattere culturale, un modo di costruire la propria identità personale che oltre ogni contenuto ha il senso di un legame («“paterna paternis” al figlio quel che è del padre») di cui ognuno può fare esperienza: è questo ad accomunare una storia siciliana ad ogni storia, a fare della Sicilia una potenziale metafora. Farsi carico di onorare un lascito, come Guttuso sembra fare, significa allora che «non si può essere più di così siciliani. Più di così, uomini».

L. SCIASCIA, *Nota su Guttuso*, in R. GUTTUSO, *Guttuso: i disegni 1938-1972*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972, pp. 133-143<sup>299</sup>.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> Cfr. 1.2.II.5 [Art, 1975:Guttuso]; 1.2.II.13. [Cat/Mono, 1971: Guttuso].

<sup>297</sup> Rispetto anche alla stessa ristampa del testo in *Cruciverba* dove è espunta la sezione finale.

<sup>298</sup> Si ricordi il procedimento adottato nel giudizio su Antonello, che leggeva l'esperienza pittorica particolare dell'artista alla luce di una verità antropologica universale, cfr. 1.2.II.5. [Cat/Mono, 1967: Antonello].

<sup>299</sup> Il testo fu successivamente inserito in L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in ID., *Opere [1971-1983]*, cit., pp. 1197-1209.

18) Nel 1972 Sciascia cura la presentazione del catalogo di una mostra romana di Bruno Caruso<sup>300</sup>. Come spesso accade il testo si costruisce a partire da una suggestione letteraria suscitata dall'incontro con le opere: in assoluta apertura troviamo infatti la citazione di un versetto tratto dalla *Prima lettera ai Corinzi* di san Paolo, menzionato in latino («Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem») e tradotto da Sciascia stesso («ora noi vediamo per mezzo di uno specchi, in enigma: allora vedremo faccia a faccia»), che immediatamente rimbalza tra le vite seconde delle sue molte successive riletture (e ritraduzioni) autoriali. Lo scritto in questo modo immette in uno spazio 'di suono', un'eco finanche confusiva, che muta la contemplazione in razionale riflessione, mai come in questo caso orientata linguisticamente, mai tanto improntata da una gestione logica delle enunciazioni che dà all'intera argomentazione una connotazione di consequenzialità serrata. È questo invero il modo in cui viene 'formalizzato' il tema dell'«enigma» immesso dalla citazione iniziale, il modo in cui possono esserne percorse comprensivamente le caratteristiche e le proprietà ovvero riammettendo in verifica ogni affermazione fino al rovesciamento e alla negazione. Sciascia insomma attraversa il «cerchio completo»<sup>301</sup> che quell'idea rappresenta come via d'accesso all'interpretazione del lavoro figurale che Caruso sperimenta nella serie di dipinti esposti, spesso costruiti secondo un'ottica speculare. Lo specchio, già figura privilegiata del momento critico-conoscitivo, è così del tutto inglobato sia dal momento artistico sia dallo sguardo creativo: e più ancora grazie al reinvestimento semantico delle citazioni si connette alla più alta posta veritativa, quella che aspira all'attingibilità del senso del mondo, alla praticabilità di un'idea/presenza come quella dio. La traccia paolina, rincorsa ossessivamente da Bloy<sup>302</sup> e altrettanto da Borges<sup>303</sup>, serve così a Sciascia per interrogarsi sull'essenza e sulla forma della nostra conoscenza in termini umanamente e esistenziali e artistici. Perché se, come ricordiamo con Aristotele, enigma è il connettere cose che, pur esistenti non possono connettersi<sup>304</sup> - ovvero, nella lettera paolina, il mondo terreno e quello divino, la finitezza e l'eternità, la creatura e dio - allora è opportunamente che Sciascia sottolinea rispetto all'opera di Caruso «l'enigmatica assenza dell'enigma». Cosa significa, infatti, conoscere in un 'reale' come quello carusiano disabitato della presenza di dio, in cui il mondo non allude ad altro ma semplicemente è

<sup>300</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

<sup>301</sup> Cfr. 1.1.1. *Fantasie di avvicinamento*; E. GUGLIELMINETTI, *Metamorfosi nell'immobilità*, cit., p.199.

<sup>302</sup> Probabilmente Sciascia si riferisce qui alla celebre affermazione di Louis Bloy secondo cui «I godimenti di questo mondo sono i tormenti dell'inferno visti al rovescio, in uno specchio», ripresa e amplificata da Borges (cfr. L. BORGES, *I teologi* in ID., *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp.34-45).

<sup>303</sup> Il riferimento, non esplicitato da Sciascia, è probabilmente a J. L. BORGES, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli 2005, p. 124-127.

<sup>304</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, 145<sub>9a</sub>, in ID., *Retorica e Poetica*, a cura di M. Zanatta, Torino, Utet, 2006, p. 641: «giacché la forma dell'enigma è questa, il connettere, quando si parla, cose che, pur esistenti, non possono [connettersi]».

quello è, pur se mai ‘naturalmente’ lo stesso, uguale sì e altrettanto continuamente mutante? Quale è il senso della rifrazione, della «ripetizione» date dallo specchio – e e della rappresentazione stessa in questi suoi dipinti speculari? Più che ad una dimensione altra, conclude Sciascia, essi sembrano alludere alla sola delle componenti presenti in natura capace di ripetizione: la razionalità umana la cui restrittività e il cui potenziale di coercizione sono già violenza, e storica e psichica. E questa capacità di dire oltre il dato materiale, in modo speculare, rende, secondo Sciascia, la pittura di Caruso un’esperienza collocabile per entro il più vasto fronte dell’arte metafisica.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in B. CARUSO, *Catalogo della mostra*, Roma, La Nuova Pesa, 1972, s. n. p.

19) Nel 1972 Sciascia presenta con una breve nota una cartella contenente sei litografie originali di Giancarlo Cazzaniga<sup>305</sup>. Sciascia sceglie di esaltare il contributo di verità che deriva dall’incontro genuino del pittore lombardo con una Sicilia vista per la prima volta<sup>306</sup>. Il merito di Cazzaniga risiede secondo Sciascia nell’aver saputo guardare ai paesaggi siciliani senza che il condizionamento di precedenti codificazioni pittoriche, in particolare guttusiane, ne influenzassero la propria personale partecipazione sentimentale. Scegliendo di ritrarre la Sicilia interna, cogliendone i toni meno accesi e «gridati» Cazzaniga finisce con il realizzare un positivo effetto straniante dal profondo valore conoscitivo perché, ci ricorda Sciascia, accanto a quella Sicilia «luogo della passione e dello splendore, dei contrasti violenti, dei colori squillanti» vi è questa «dei cieli tenui o spenti, dei lunghi e grigi inverni, degli alberi che intristiscono, delle passioni che non esplodono, delle ritrosie, dei silenzi». E come in apertura due ricordi personali (l’espressione popolare «sembra un pastello» con cui viene indicata la «delicata e sfumata» bellezza di una donna, e l’episodio di un famoso pugile che sommessamente ed educatamente evocava le «sinfonie» di un quadro di Whistler) avevano reso icastica la misura dello straniamento, la reminiscenza letteraria finale (del poeta Alessio di Giovanni) non fa che sancirne l’intima ragione.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in G. CAZZANIGA, *Siciliana*, Palermo, Edizioni Arte al Borgo, 1972, s. n. p.<sup>307</sup>.

20) Tra il 1971 e il 1972 Bruno Caruso<sup>308</sup> compone una serie di acquerelli che vogliono essere uno scandaglio del contemporaneo vivere associato, una, come dice il titolo del

<sup>305</sup> Giancarlo Cazzaniga (Monza 1930) interpreta la grande vena del realismo del secondo dopoguerra con un forte afflato esistenzialista: in questo senso va anche l’uso del colore che tende a restituire un tono marcatamente intimista al suo lavoro (cfr. G. CAZZANIGA, *Poetica e radici*, Torino, Matteo editore, 2001). Cfr. 1.2.II.23 [Cat/Mono, 1973: Cazzaniga]; 1.2.II.44 [Cat/Mono 1981: Cazzaniga].

<sup>306</sup> Cfr. *Giacarlo Cazzaniga. Ricordo di un’estate: 1965-1970*, a cura di R. Tassi, Milano, All’Insegna del Pesce D’Oro, 1970.

<sup>307</sup> Il testo fu in seguito ristampato in G. CAZZANIGA, *Carte tinte 1971-1987*, Milano, Franco Sciardelli, 1987, pp. 94-95.

<sup>308</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso];

volume in cui è raccolta, *Anatomia della società civile*. Gli acquerelli sono accompagnati da testi di Argan, Giammanco e Sciascia. Il contributo di Sciascia si concentra stavolta più sulle implicazioni antropologico-sociali del tema ispirante la serie carusiana, che sugli aspetti attinenti all'elaborazione formale dell'espressione artistica. Vi è come un sentimento da imminente fine della civiltà, divenuta impraticabile non solo in termini solidali ma pure di prosecuzione di specie che viene però affrontato da Caruso in senso liberatorio, se non «allegro», intravedendo un «al di là» di speranza di sopravvivenza. Sciascia si interroga allora sia sulle ragioni di quel sentimento che di questa speranza: e scopre ancora nella dinamica della «ripetizione», riconosciuta già in un suo precedente scritto su Caruso come concetto propulsore della sua poetica, una chiave interpretativa possibile. Se gli storico-sociali processi rigenerativi e reversibili («il processo di reversibilità - di un'anima che ne riscatta un'altra, di una civiltà che rivive in coloro che la abbattano - è ormai impossibile») sono oltre che esauriti scomparsi nella loro ripetizione anche noi scompariremo («quel che si ripete non succede, e “nulla succede sotto il sole naturale”, nulla è accaduto a noi, nulla è accaduto che possa dirsi civiltà»), allora lo stesso prospettare un orizzonte significativo, oltre la morte e individuale e civile, è altrettanto una ripetizione di quel paradigma culturale (utopico, forse) che l'ha determinata.

L. SCIASCIA, *Testo*, in B. CARUSO, *Anatomia della società civile: cinquanta disegni acquarellati 1971-1972*, Roma, Edizioni Galleria Giulia, 1972, s. n. p.<sup>309</sup>.

21) Nel 1972 Sciascia stende una prefazione allo studio *La pittura su vetro in Sicilia* dell'antropologo bagherese Antonio Buttita. Il testo sciasciano traccia per sommi capi una breve storia di quest'arte molto particolare e pure diffusa, ripercorrendone l'itinerario che da genere destinato ad un pubblico che si «non aveva accesso alla grande pittura» e tuttavia, piuttosto medio («la piccola borghesia cittadina, il burghesato campagnolo») che volgare - dato soprattutto il costo non irrisorio dei materiali (vetro e cornici) - , diventa, dall'ottocento in avanti, una forma artistica propriamente popolare, con tutte le necessarie semplificazioni adulteranti e stereotipanti la grande tradizione iconologica. Ma a rendere peculiarmente significativa questa apparentemente marginale pagina d'arte è la nettezza con cui Sciascia attraverso un importante richiamo alla riflessione metacritica delle avanguardie primonovecentesche, nello specifico del gruppo di Monaco di Kandinsky e Marc, rileva il proprio stesso indice di valutazione generale dei fenomeni artistici e in questo senso anche la 'fedeltà' di un approccio che si fa trasversale. Come infatti quel «discorso globale» sull'arte portato avanti con il lavoro del *Cavaliere azzurro* ricomponeva l'esperienza della pittura su vetro entro una più vasta e comprensiva ottica di vibrante compartecipazione di tutti i

---

1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

<sup>309</sup> Il testo fu in seguito ristampato in «Nuove Effemiridi», Palermo, IV, 12, 1990, pp. 40-41.

fenomeni legati da un afflato espressivo-sentimentale, così Sciascia per via di una personale predilezione per quella tecnica figurativa esibisce il tipico movimento del suo sguardo, il reiterarsi di un'attenzione che si attiva di fronte ad ogni operare 'artistico' in cui sia presente un elemento nativo e popolare<sup>310</sup> finanche ingenuo<sup>311</sup> trasfigurato del contagio di un'istanza materica molto marcata che incontra l'emozione, la volontà trasfigurativa di un'idea, in una compresenza commistiva, rifiutiva, e non dialettica, tra, come suggerisce lo stesso titolo della prefazione, astrazione e realismo.

L. SCIASCIA, *Tra astrazione e realismo*, in A. BUTTITA, *La pittura su vetro in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1972, pp. 11-12.

22) Nel 1972 Sciascia redige la presentazione al catalogo della mostra romana di Maurilio Catalano<sup>312</sup>. Lo scritto parte ancora una volta dall'accertamento del dato nativo, dalla ricostruzione delle premesse culturali a monte della cifra figurativa scelta da Catalano per la sua opera. Si tratta infatti ancora una volta di un artista conterraneo e Sciascia non manca di evidenziare quegli elementi contestuali che possono orientare l'interpretazione del suo lavoro. Una breve esemplificazione iniziale in cui viene ricostruita l'atavica (e paradossale) diffidenza dei siciliani per il mare, è il viatico necessario alla comprensione di quell'atteggiamento di fondo, anch'esso timoroso e sbigottito, che anima le rappresentazioni di Catalano: il suo, invero, «è un mare popolato di enormi balene che inghiottono pescherecci e navi di linea; di polipi mostruosi; di foreste di coralli sensibili e voraci come piante carnivore [...] il massimo della confusione, il punto in cui il mondo si rovescia». Più di tutto interessante è però notare in quali modi secondo Sciascia questo tipo di rappresentazioni si diano «in questa che sotto sotto è forse una fiaba ecologica che Maurilio Catalano ci racconta parodiando mezzi di e moduli dell'arte popolare: della pittura su vetro, degli ex-voto, delle figurazioni tra mistiche e superstiziose. Tutto è trascrizione ironica e sapientemente ironica a volte diretta a volte rovesciata, della cultura popolare di grado infimo» che ambigualmente problematizza quel mondo di visioni favolisticamente realistiche.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in M. CATALANO, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria «La Borgognona», aprile 1972, s. n. p.<sup>313</sup>.

23) Nel 1973 Sciascia stende un testo di accompagnamento al catalogo della mostra che Giancarlo Cazzaniga<sup>314</sup> allestisce alla romana Galleria d'arte «Il Gabbiano». La pagina sciasciana legge il lavoro di Cazzaniga in chiave doppiamente metamorfica: da un lato nel

<sup>310</sup> Si vedano in questo senso i contributi, cfr. 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, Caruso: 1968b]; 1.2.I.10 [Art, 1969: Amico].

<sup>311</sup> È del resto riscontrabile in Sciascia una certa preferenza per le poetiche naïf, Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>312</sup> Maurilio Catalano (Palermo 1942), professore all'Accademia di Belle Arti di Palermo, lavora con colori monocromatici spesso a contrasto che marcano il segno con toni sgargianti evidenziando ancora maggiormente le forme semplici, spesso stilizzate e fantastiche, dei motivi topici della sua opera rappresentativa tutti gravitanti attorno al grande oggetto di proiezione del mare: i pesci, le barche, i porti e i marinai.

<sup>313</sup> Il testo venne pubblicato anche in «Nuovo Sud», Caltanissetta VIII, 1, maggio 1973, p.3.

<sup>314</sup> Cfr. 1.2.II.19 [Cat/Mono, 1972: Cazzaniga]; 1.2.II.44 [Cat/Mono 1981: Cazzaniga].

trascolorare della percezione di chi di fronte alle sue opere vede il trascorrere della loro apparenza «di tutto riposo, di tutta quiete» in una natura di «inquietudine», «ossessione», «follia»; dall'altro nella «lotta impossibile» di un artista che cerca di individuare la catena delle trasformazioni. A sostanziare questa intuizione bifrante Sciascia pone il sigillo di due citazioni rispettivamente, di Parmenide e Zenone, oltremodo emblematiche di una cognizione della verità in lotta contro la mobilità. Ad esse ne aggiunge ancora una dal *Sistema delle arti* di Alain in cui alla posteriore ricostruzione formale viene riconosciuta una capacità di attribuzione di senso che è anche però al contempo una sovrastruttura interpretativa rispetto all'immersione percettiva originaria. Per tale ragione ammette Sciascia non è possibile «fermare l'apparenza se non scegliendola, ritenendola, ricostruendola; mutando quel che perisce in quel che nasce; scambiando la fine col principio; e insomma ingannandosi e mentendo». Questa è l'ossessione di Cazzaniga, amplificata dal peculiare carattere della pittura paesaggistica, che ci ricorda Sciascia citando ancora Alain si nutre del paradosso di appigliarsi «sempre alle cose prima che risveglino gli interessi e le passioni».

L. SCIASCIA, [Testo], in G. CAZZANIGA, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria d'arte «Il Gabbiano», aprile 1973, s. n. p.

24) Del 1973 è un importante scritto sull'acquafortista Nunzio Gulino<sup>315</sup>, presentazione al catalogo della personale tenutasi a Palermo quello stesso anno. Il testo è un esempio di come il fare critico sciasciano sia costantemente agito da una radicata tensione letteraria<sup>316</sup> che si manifesta per lo più come virtualità solo latente divenendo tuttavia polo magnetico attrattivo e mobilitante tutta una costellazione di rimandi, implicazioni, significati e citazioni più o meno palesi. Con la premessa iniziale infatti Sciascia prospetta il desiderio-possibilità di scrivere la biografia d'invenzione di un artista inesistente sull'esempio di Max Aub<sup>317</sup> e Georges Piroué<sup>318</sup>, una finzione attraverso cui sarebbe messo in grado di rendere tangibile la misura di una distanza, di una «felice incongruenza» che di necessità caratterizzerebbe chiunque, oggi, perseguisse la via dell'arte con onestà e passione. E di questo fantasmatico protagonista Gulino potrebbe essere modello perfetto, «solitario, sottile, paziente» operatore di un'arte come l'incisione che altrettanto si caratterizza per queste qualità. Se tali sono i tratti dell'artista «felice» ossia ideale, prototipo finzionale in cui assommare la parabola di

<sup>315</sup> Nunzio Gulino (Comiso 1920-Roma 2011) fu notevole incisore di scuola urbinata (allievo di Leonardo Castellani all'Istituto per la Decorazione e l'Illustrazione del Libro di Urbino). Pur non trascurando l'ambito pittorico, quale mezzo espressivo predilesse l'acquaforte di cui fu sensibile interprete: attraverso l'uso di morsure particolarmente lente in bagni di acido molto diluito, usava sfumare volumi e densità in bianchi e neri mai troppo netti, e in fasci di segni che si compenetravano, tendendo a creare un'immagine intimamente connessa nelle sue articolazioni (Cfr. *Nunzio Gulino*, testi critici di S. Cuppini, I. Marucci, G. Santini, Sant'Angelo in Vado, La grafica Vadese, 1996).

<sup>316</sup> Cfr. I. I. I. *Scrittura d'arte come critica*.

<sup>317</sup> Il riferimento è al *Jusep Torres Campalans*, edito in Italia nel 1963 nei «Quaderni della Medusa» Mondadori diretti da Vittorini, e ora in M. AUB, *Jusep Torres Campalans*, Palermo, Sellerio, 1992, cfr. I. I. I. *Scrittura d'arte come critica*.

<sup>318</sup> Si allude a G. PIROUÉ, *La vie supposée de Théodore Nèfle*, Paris, Editions Denoël, 1972, cfr. I. I. I. *Scrittura d'arte come critica*.

una simil-ipostatica artisticità, la stessa incisione diviene in quest'ottica quasi l'arte per antonomasia, un lavoro fabbrile inscindibilmente congiunto a un'intenzione, a una visione, interiore e non solo, sul mondo. Sciascia sembra insomma individuare la condizione necessaria all'esercizio dell'arte in una specifico atteggiamento morale di raccoglimento e dedizione, tanto più indispensabile per una tecnica come quella dell'acquaforte che comporta «una condizione di solitudine, una disponibilità di tempo, un'assiduità e meticolosità di lavoro, una riduzione di sogni materiali»: è in questo modo che «la poesia» va ad abitare i fogli, «attraverso una pazienza infinita, una sottile e sagace ricerca [...] intesi [...] in tutto dentro la fantasia» che «va dall'oggetto al suo fantasma, dalla realtà alla surrealtà, dall'occasione e dall'aneddoto al sogno».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in N. GULINO, *Catalogo della mostra*, Palermo, Edizioni Galleria Arte al Borgo, 1973, s. n. p.

25) Nel 1973 una personale di Fabrizio Clerici<sup>319</sup> alla palermitana Galleria «La Tavolozza» è occasione per stendere una riflessione, che ne accompagnerà il catalogo, su un artista specialmente apprezzato, con il quale condivide comuni passioni letterarie, stendhaliane e saviniane, e dunque, una spiccata affinità elettiva. Lo scritto su Clerici è per estensione e complessità uno dei più notevoli tra le pagine dedicate alle arti: non a caso sarà ripreso anche per il numero monografico che qualche anno dopo «Galleria»<sup>320</sup> dedicherà all'artista milanese. L'aneddoto erudito con cui Sciascia introduce il proprio discorso vuole essere, come spesso nella sua strategia argomentativa, esemplificativo di un tratto chiave per l'interpretazione in corso: dell'episodio di Redon che per non aver voluto volgersi a guardare la nudità dell'amico spogliatosi per nuotare non si avvede del suo successivo annegare, Sciascia isola ed enfatizza uno degli aspetti del racconto per evincerne, con una legittimità così aumentata, una lettura peculiarmente propria sul senso di quell'avvenimento della vita dell'artista che subito viene esteso anche all'opera («serve a spiegarci la misteriosa bellezza, l'oscura cristallizzazione, l'irrespirabile purezza che è nei disegni di Redon»). Se per parlare di Clerici, per riflettere sul significato del suo lavoro si sceglie di iniziare con un lungo indugio su Redon non sarà dunque soltanto perché in esso vi si trova «una delle più scoperte radici del simbolismo, del surrealismo, delle arti fantastiche [...] per il nostro tempo», ossia di quegli universi semantici fatti pienamente propri dal pittore milanese, ma soprattutto per

<sup>319</sup> Fabrizio Clerici (Milano 1913-Roma 1993) in seguito ad una formazione da architetto inizia ad interessarsi di disegno, di pittura e di incisione, e più tardi anche di scenografia. Considerato uno dei massimi interpreti del surrealismo in Italia, Clerici è il sodale ideale dello stendhalismo sciasciano, un artista che abita la propria ricerca come esercizio di una razionalissima 'felicità' espressiva. Caratteristica identificante lo stile di Clerici è infatti un tratto di analitico nitore, che 'virtuosisticamente' ritrae per alludere ad altro, traducendo la complessione di una poetica inquietamente impastata di onirici paesaggi interiori ritratti attraverso complesse architetture non estranee a memorie classiche e mitiche sempre sul punto di trascendere in allegorie al limite dell'esoterismo (cfr. *Fabrizio Clerici: una retrospettiva*, a cura di C. Strinati, M. T. Benedetti, Perugia, Effe, 2004). Cfr. 1.2.III.8 [Gal, 1988a: Clerici]; 1.2.III.9 [Gal, 1988b: Clerici].

<sup>320</sup> 1.2.III.8 [Gal, 1988a: Clerici];



una formazione comune che li rende entrambi architetti «al servizio dell'invisibile», intenti cioè ad uno sguardo che colga ed esprima pure l'essere all'interno delle costruzioni virtualmente progettate così come degli oggetti ritratti. Il punto di vista, «*da dentro*», che Clerici condivide con Redon è, però, senza una precisa collocazione, e «come un pipistrello volteggia e batte da una parete all'altra». Ma ciò che Sciascia riconosce caratterizzante dell'esperienza visuale messa in opera dal lavoro di Clerici è lo sdoppiamento di quello sguardo per cui si ha una compresenza de «l'occhio-punto di vista di Piero della Francesca e di Magritte, [...] che irraggia e raccoglie le più minuziose e ossessionanti prospettive; e [...] l'occhio-pipistrello di Redon», de, insomma, «l'occhio euclideo e l'occhio freudiano». Ad essere più di tutto notevole tuttavia è la dinamica che, secondo questa lettura sciasciana dell'opera di Clerici, si instaura tra quei due ordini visivi: il loro darsi insieme, non si delinea come consequenziale progressione lineare, dell'irrazionale che evolve in razionale e viceversa o del semplice in complesso, né tantomeno finisce con il comporre o ri-comporre una visione di sintesi derivante da un loro dialettico rapportarsi; essa si profila piuttosto come una permanente trasfusione dell'uno nell'altro, uno scambio/intercambio di elementi propri («in Clerici avviene come uno sdoppiamento e una metamorfosi») per cui letteralmente l'uno diventa l'altro, mutando circolarmente. Questo tipo di sguardo che anima la realtà esterna di una vitalità altra, interna, è ciò che apparenta il lavoro di Clerici alle esperienze del surrealismo novecentesco: ma è pure ciò che lo distingue per l'irriducibilità di quella componente tenacemente illuminata «da cui l'oscurità assume traslucidità». Se Sciascia preferisce perciò avvicinarlo alla tradizione del grande simbolismo francese e tedesco non manca neppure di riconoscere che l'ascendenza più autenticamente radicata in Clerici è quella di profondo e insieme ironico stendhalismo che coniuga passione e lucidità, consapevolezza e leggerezza, una felicità del vivere e del fare sempre «in strenuo equilibrio con l'infelicità». La riflessione su Clerici è in questo senso forse lo spazio di più compiuta applicazione di quell'idea metamorfica pervasiva e performante la percezione sciasciana dell'arte, poiché se ne dà conto sia nella sua implicazione strutturale, che afferisce appunto alla visione sdoppiata, che tematica, attinente invece all'interpretazione generale, in senso 'metastorico', del fenomeno surrealista fatta propria da Sciascia, e esplicitata in particolare in uno scritto successivo<sup>321</sup>, nei termini classici di una forma mitica di metamorfosi.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in F. CLERICI, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria «La Tavolozza», 1973, s. n. p.<sup>322</sup>

26) Nel 1973 Sciascia presenta, con una breve nota, il catalogo della mostra di Piero Guccione<sup>323</sup> tenutasi al palermitano «Centro d'Arte». Nel suo scritto Sciascia sceglie di

<sup>321</sup> Cfr. 1.2.III.9 [Gal, 1988b: Clerici].

<sup>322</sup> Il testo apparve anche sul quotidiano «Giornale di Sicilia», cfr. L. SCIASCIA, *Clerici a Palermo: pietre rovine, Selinute, geometria della distruzione*, in «Giornale di Sicilia», Palermo, 6 maggio 1973, p.3.

mettere a fuoco, in particolare, un tratto stilistico che gli sembra tipicamente caratterizzante il lavoro di Guccione, una specifica resa della realtà che è già una forma di lettura, un orientamento, un'interpretazione. E come spessissimo nel suo approccio critico Sciascia attiva questo processo di individuazione per il tramite di mediazioni preliminari che oltre a mettere in relazione il proprio esercizio di critica con la riflessione 'teorica' precedente hanno il merito di collocare l'opera di Guccione per entro un perimetro più ampio, l'orizzonte dell'esperienza *tout-court* pittorica. Lo scritto si apre così con due citazioni: la prima di Degas<sup>324</sup> e la seconda di Valery<sup>325</sup> che quasi sommantesi riconoscono nella «piattezza» l'inderogabile valore della «bella pittura». E su queste due note iniziali Sciascia modula poi lo svolgimento successivo dello scritto: ritiene infatti che le scelte espressive di Guccione siano riconducibili a questa matrice formale a cui corrisponde, del resto, una precisa «idea del mondo». La «piattezza» di Guccione è invero «fuga dalle sensazioni, e cioè dal tempo, per andare (e restare) oltre. [...] A vantaggio dell'essere, dell'esistenza». Questo risultato di «negazione» temporale Guccione lo raggiunge attraverso un personale uso del colore, un'elezione tonale dell'azzurro assoluto, sinesteticamente animato, come nella grande tradizione simbolista che la citazione finale de *L'azur* di Mallarmé<sup>326</sup> riecheggia.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in P. GUCCIONE, *Catalogo della mostra*, Palermo, Centro d'Arte 74, 1973-4, s. n. p.<sup>327</sup>.

27) Nel 1974 si tiene a Palermo un'esposizione antologica dell'opera di Tono Zancanaro<sup>328</sup>, uno di quegli artisti-amici, altamente stimati da Sciascia da un punto di vista sia personale che artistico. Il catalogo della mostra reca un contributo sciasciano che fin dal titolo, *Ai pochi felici*, è interamente nel segno di Stendhal, passione comune di Tono e Sciascia. Questo stendhalismo tuttavia è per entrambi molto più che un ricorrente tema di conversazione: è la

<sup>323</sup> Cfr. 1.2.I.25 [Art, 1985: Guccione]; 1.2.II.54 [Cat/Mono, 1984a: Guccione]; 1.2.II.55 [Cat/Mono, 1984b: Guccione]; 1.2.II.66 [Cat/Mono, 1989: Guccione].

<sup>324</sup> La citazione di Degas («*C'est plat comme la belle peinture!*») [È piatto come la bella pittura!, *t.d.r.*] avviene probabilmente per il tramite della riflessione di Paul Valery contenuta in P. VALERY, *Tel quel*, in ID., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957-1960, tomo II, p. 475: «j'ai entendu souvent dire par Degas: *C'est plat comme la belle peinture!* Mot difficile à commenter. Se comprend à merveille devant ce beau portrait de Raphaël».

<sup>325</sup> La citazione riportata da Sciascia («*Divine platitude: point de trompe-l'oeil; point d'empâtements, point d'enrochements, de lumières accrochées; point de contrastes intenses [...]*») [Divina piattezza: punto di illusione, punto d'impasto di luci sospese; punto di contrasti intensi, *t.d.r.*] è ancora uno stralcio da P. VALERY, *Tel quel*, cit., p. 475.

<sup>326</sup> La conclusione del brano riporta integralmente l'ultima quartina de *L'Azur*: «Il roule par la brume, ancien et traverse/ Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr/ Où fuir dans la révolte inutile et perverse?/ Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'azur!» [Trascorre tra la bruma, antico e trafigge/ la tua nativa agonia come una spada sicura/ dove fuggire nella perversa e vana rivolta? /Io sono ossesso. L'Azzurro! L'Azzurro! L'Azzurro! L'Azzurro!], in S. MALLARMÉ, *Tutte le poesie*, traduzione di M. Grillandi, Roma, Newton-Compton, 1974].

<sup>327</sup> Il testo è stato riproposto in «Galleria», Caltanissetta-Roma, XL, n. 1, gennaio-aprile, 1990, pp. 62-63.

<sup>328</sup> Tono Zancanaro (Padova 1906- Padova 1985) è stato un attivissimo sperimentatore: nel corso della sua esistenza ha utilizzato le più diverse forme espressive conosciute (dalla pittura alla scultura, dalla pittura su vetro all'acquerello) manifestando tuttavia una predisposizione indiscutibile per la grafica e l'incisione. Ad animare lo sguardo di Zancanaro è un'inflessa curiosità, un estensivo interesse, un inesausto amore per l'umano in ogni sua forma di cui predilige tuttavia le incarnazioni marginali e diseredate. Maestro della punta secca, crea con le proprie tavole cicli figurativi che sono a tutti gli effetti delle narrazioni (cfr. *Tono: 1906-2006*, a cura di G. Bartorelli, Cittadella, Biblos, 2006). Interessantissima anche la sua attività di illustratore, cfr. *I libri di Tono. Zancanaro illustratore, da Verga al Bertoldo*, a cura di G. Bartorelli, O. Piraccini, Padova, Cleup, 2007).

connotazione, la temperatura, il senso addirittura, dell'esercitare la scrittura e l'arte, è la cifra che traduce le loro produzioni e le loro esistenze, è invero l'insegna sotto cui si riuniscono e si riconoscono quei «pochi» che un sentimento condiviso, «quel sentire la vita, i valori della vita sotto specie di passione» affratella. Perché le molte, curiosamente ma non pretestuosamente evocate, affinità tra Tono e Stendhal che Sciascia sottolinea (un simile percorso di viaggio attraverso la Sicilia che il primo effettivamente realizza e il secondo soltanto vagheggia; una medesima compulsione grafomane, ecc.) sono in fondo di una medesima «natura, vengono da un'eguale vitalità, da un uguale impulso: l'esistenza sentita *sub specie cupiditatis*; e che nulla se ne disperda, quasi che ogni segno, ogni parola, sia una particella di energia inconsumabile, infinita». Se tali sono le potenzialità simpatetiche e associative dell'opera di Tono per restituirne invece la dimensione della sua spiccata individualità Sciascia ancora una volta fa riferimento all'origine, geografica e culturale della sua esistenza, non senza un ulteriore tramite critico e letterario: le radici venete di Zancanaro sono così paradossalmente verificate, confrontate e discusse, attraverso lo specchio rovesciato dei personaggi verghiani riletti da Lawrence, dal momento che «nel suo farsi goethianamente, siciliano; nel suo aspirare all'oggettività, nel suo raggiungerla e risolversi in lei, c'è in Tono» una complicazione «simile al fatto che il diamante, inevitabilmente, ci fa pensare al carbone».

L. SCIASCIA, *Ai pochi felici*, in T. ZANCANARO, *Catalogo della mostra antologica dell'opera*, Palermo, «Civica Galleria d'Arte Moderna», 1974, pp. 11-12.

28) Nel 1974 Sciascia compone un testo di accompagnamento a quattro acqueforti originali di Edo Janich<sup>329</sup> ritraenti «giocattoli meccanici» di fattura, con ogni probabilità, settecentesca. Questi soggetti innescano nella riflessione sciasciana una lunga digressione iniziale con la quale, anche per via dell'intonazione data dalla citazione in apertura tratta dal *Lamento a Bàuci* di Erinna, Sciascia sottolinea la funzione sostitutiva del simulacro da quella dell'immagine a quella dei corpi-fantoccio delle bambole e degli automi. Rispetto alle riproduzioni iconiche questi ultimi si connotano per una degradazione dell'individualità che li fa apparire onnivori, se non voraci, assimilatori di identità. Da ciò deriva anche il senso di ambiguità e pericolo che oscuramente li pervade. E da ciò ipotizza Sciascia, da tale aurea soprannaturale deriva la loro paradossale fortuna e diffusione nel Settecento («il secolo che più si è invaghito di bambole e di altri simulacri animati, che più ha voluto sollevarli e riscattarli, attraverso l'animazione meccanica, dalla degradazione [...]: vale a dire il più chiaro, il più ragionevole, il più lontano dal soprannaturale che l'umanità abbia attraversato. Cacciato dalla porta, il soprannaturale entrava dalla finestra: un soprannaturale triste, un

<sup>329</sup> Edo Janich (Valvasone 1943) pratica il disegno, la pittura, la scultura e l'incisione. Le sue acqueforti si formano su un segno preciso e raffinato che tende a ricreare gli effetti della luce per riscoprire la realtà, rileggerla non senza segrete rispondenze geometriche e architettoniche, ma pure nel più libero sentimento di compartecipazione creaturale.

soprannaturale meccanico, un soprannaturale da officina»). Nel ritrarre questi automi settecenteschi Edo Janich fa proprio, secondo Sciascia, quello stesso «gusto dell'invenzione, il gusto del meccanismo [...] nei giochi di luce che incontra le linee, i piani, i volumi, i chiari e gli scuri; nella leggerezza e profondità dei segni – e il tutto fino all'infinitesima vibrazione, pensato in dosaggio di morsure, di inchiostrazioni». La meditazione intorno al lavoro di Janich, che Sciascia annovera tra i più autentici artisti dell'acquaforte, vira così in approfondimento personale sull'arte dell'incisione richiamandone i procedimenti tecnici che la fanno tanto «difficile» e peculiare, e con essi i motivi che la rendono tanto intensamente amabile. E la predilezione sciasciana per l'acquaforte trova perfetto rispecchiamento nell'opera critica baudelairiana che quella medesima elezione affronta e tematizza con pregnanti considerazioni sul rapporto tra una tipologia di lavoro artistico necessariamente appartato, «personale» e «aristocratico» e una fruizione massificata, standardizzata e tendenzialmente semplificante. Le citazioni da Baudelaire in questo senso danno modo a Sciascia di mettere in rilievo alcuni importanti questioni di ordine generale sullo statuto dell'arte oggi, sui legami spesso impliciti ma tenaci tra diverse forme espressive<sup>330</sup>.

L. SCIASCIA, *Testo*, in E. JANICH, *Les automates*, Palermo, Sellerio, 1974, s. n. p.

29) Nel 1974 Sciascia ha modo di occuparsi dell'opera di Flavio Costantini<sup>331</sup> curando la presentazione al catalogo di una sua mostra interamente dedicata ad un ciclo di dipinti incentrati su personaggi ed avvenimenti storici legati al movimento anarchico<sup>332</sup>. Come spesso nei suoi incontri con l'arte Sciascia permette che le opere mobilitino la propria memoria personale e che da tale evocazione si diparta una progressiva costruzione di senso. Se infatti di fronte alle tele e ai disegni di Costantini Sciascia non può non riandare con la mente alle impressioni che nell'infanzia gli erano suscitate dalla narrazione giornalistica e ufficiale che degli anarchici veniva data durante gli anni del fascismo al potere, queste reminiscenze sovrappongono altrettanto il filtro di una precedente rappresentazione visiva: quella, in particolare, codificata dalle cartoline illustrate e dalle copertine della «Domenica del Corriere», attraverso le quali la percezione dell'anarchismo con le sue gesta assume «un che di finto, di teatrale», come se «tutti stessero recitando una scena, al modo di Giovanni Grasso [...] e che infine su quella scena si doveva essere chiuso il sipario e ognuno andato per i fatti propri. La violenza, la morte che a quei fatti si dicevano accompagnarsi non

<sup>330</sup> Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>331</sup> Flavio Costantini (Roma 1926- Genova 2013) marinaio, interessato da sempre alla scrittura e all'arte, si forma da autodidatta criticamente distante sia da correnti di scuola che da consorterie di mercato. Pur adottando un registro espressivo dichiaratamente figurativo opera nel segno di una certa complessità prospettica e di un ribaltamento costante dei piani visivi. Caratteristica del suo tratto è la delimitazione di figure e scene attraverso un segno nero fortemente antinaturalistico. Cfr. 1.2.II.30 [Cat/Mono, 1974b: Costantini].

<sup>332</sup> Tra il 1963 e il 1979 Costantini, dopo un accurato lavoro di documentazione, realizza un ciclo di opere (circa sessanta dipinti) sulla storia e ai protagonisti del movimento anarchico tra fine Ottocento e primo Novecento (cfr. A. C. BELLATI, *Costantini: dalle storie dell'anarchia al libro cuore*, in «Arte», 365, Gennaio, 2004, pp. 56-59; A. SCHWARTZ, *Il poeta dell'anarchia*, in «Arte», 17, maggio 1987, pp. 66-71).

sembravano dunque reali: avvenivano in una dimensione di finzione – stante nella stessa lettura strumentalmente politica alla sua origine – che soltanto ribalzava l'esistenza senza penetrarla e modificarla». Queste impressioni che Sciascia ricorda di aver ritrovato poi nelle pagine di Bacchelli e ora nei dipinti di Costantini adombrano così allusivamente allo stesso statuto dell'arte che è rappresentativa in quanto memoriale, fondata cioè dal e sul meccanismo per cui l'immaginario filtra e informa l'esperienza della realtà influenzando la formazione del ricordo. E pure rimandano alla necessità rituale implicita nel potere, con il suo gioco di ruoli come nell'arte con le sue ricomposizioni, ricollocazioni formali. E' in questo senso che la pittura di Costantini è «un modo di ricordare, di “restituire”; forse anche un giudizio» ovvero visione che è già acquisizione dei fatti, interpretazione.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in *Gli anarchici di Flavio Costantini. Catalogo della mostra*, Roma, Grafica Romero, 1974, s. n. p.

30) Nel 1974 Sciascia cura la presentazione al catalogo di un'altra mostra tenuta da Flavio Costantini<sup>333</sup> in quell'anno, dedicata stavolta a ritratti di scrittori particolarmente amati, più o meno noti. L'espressione letteraria è del resto per Costantini da sempre frequentata al modo di una dimensione di interlocuzione privilegiata e di una fonte ispirazione per il proprio lavoro<sup>334</sup> come risulta evidente da questo ciclo di opere realizzate con una tecnica mista che alla tempera dell'effigie assomma la composizione per collage attraverso cui all'interno del ritratto vengono collocati oggetti emblematici della poetica autoriale dello scrittore rappresentato. Ed è proprio su tale soluzione formale messa a punto da Costantini che Sciascia concentra la riflessione della sua pagina: perché non solo quegli «oggetti», nella sua lettura, si fanno «simboli» della «vita non vissuta, ma scritta (Pirandello: “La vita o la si vive o la si scrive”))» dell'uno o dell'altro autore («Pochissime cose bastano alla sua identità, a volte una sola») ma si fanno indizio di definizione, di, propriamente, soluzione del gioco enigmistico, delle sorte di rebus che ritratti così realizzati propongono alla sguardo e alla mente. Interessa soprattutto notare come questa attenzione alla componente formale e formalizzante il lavoro dell'arte e della scrittura si profili come un *trait d'union* tra i due coevi scritti sciasciani su Costantini: allo stesso modo in cui, nello scritto sul ciclo anarchico, la chiave interpretativa risiedeva nel riconoscimento di come la connotazione teatrale ritualizzata della rappresentazione politica dismettesse la realtà in favore di un codice ad essa parallelo (ma ad essa non compenetrato), così nella serie dei ritratti il cardine esegetico è ancora nel segno di una simile riduzione: gli scrittori, dice infatti Sciascia, sono «coloro che della vita fanno forma e vi si conformano», «conformisti» insomma, che ricompongono rielaborano il «finito» per individuare le possibilità dell'«indefinito». E come il gesto

<sup>333</sup> Cfr. 1.2.II.29 [Cat/Mono, 1974a: Costantini].

<sup>334</sup> Un ulteriore esempio di attenzione sciasciana ai fenomeni di interazione e reciproca influenza tra letteratura e arte, Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

anarchico rigenerava, rianimava la farsa restituendola in parte alla tragedia vitale, in quegli oggetti «la vita si fa beffa – pirandellianamente – della forma, di quella forma più di tutte indistruttibile che è la letteratura».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in *Gli scrittori di Flavio Costantini. Catalogo della mostra*, Milano, Libreria Einaudi, 1974, s. n. p.

31) Nel 1974 Sciascia invia un biglietto augurale al pittore sambucese Gianbecchina in vista di una sua personale palermitana. Il testo che ha la brevità di una nota è interamente costruito secondo il procedimento abbastanza consueto<sup>335</sup> per cui Sciascia inserisce l'incontro con l'opera di un artista nel quadro di una sua ricerca documentaria il cui senso si trova quindi amplificato e alle volte del tutto ri-collocato e dunque risignificato da quello. È una narrazione ricostruttiva di sé, proiettiva di un senso a posteriori generato da un'esperienza della verità per concatenazioni, proliferazioni e intuizioni impreviste<sup>336</sup> «come in un gioco di scatole cinesi», appunto («sono venuto a Sambuca [...] per cercare memorie di Emanuele Navarro, per riconoscere i luoghi di quel suo romanzo, *La nana* che stavo per ripubblicare: e la contrada che nel romanzo è chiamata Floriania mi è stato detto che era nella realtà quella di Adragna: e ad Adragna, uno dei posti più splendidi della Sicilia interna, c'era la tua casa: e nella casa i tuoi quadri, che io vedevo per la prima volta. Sicché di fronte ogni cosa tua mi capita di rifare quel processo all'inverso: dal quadro alla tua casa di campagna, [...] a Sambuca, a Emanuele Navarro»). Attraverso questo procedimento, non alieno all'orizzonte della detection, Sciascia letteralmente risale così al nucleo di valore che abita l'opera di Gianbecchina: il sentimento di un radicamento, l'orientamento percettivo derivante da una particolare realtà che trova lì una sua restituzione («È il solo elogio che so fare della tua pittura, io che di pittura non mi intendo: una pittura che ricorda il tuo paese, la campagna del tuo paese, la rappresentazione che della vita del paese ha dato uno scrittore quasi un secolo addietro. Una pittura che ha radici voglio dire»).

L. SCIASCIA, [Nota], in GIANBECCHINA, *Catalogo Galleria d'arte moderna*, Palermo, 1974, s. n. p.<sup>337</sup>

32) Nel 1975 Sciascia stende la prefazione a un volume che raccoglie l'opera grafica di Alberto Martini<sup>338</sup>. Lo scritto legge il lavoro del disegnatore veneto a partire, com'è

---

<sup>335</sup> L'opera di Gianbecchina (Giovanni Becchina, Sambuca di Sicilia 1909 - Palermo 2001) coltiva l'intima vocazione di ritrarre il mondo rurale della campagna siciliana che lo ha visto nascere. Nelle sue restituzioni l'intenzione realista è però mitigata da una intensa partecipazione sentimentale che illumina, anche attraverso il particolare uso del colore.

<sup>336</sup> La verità di Majorana

<sup>337</sup> Ora in GIANBECCHINA, *Opere della donazione 1924-1996*, Edizioni illustrate Gianbecchina, Publicicula, Palermo, pp. 171-172.

<sup>338</sup> Alberto Martini (Oderzo 1896-Milano 1954) ha praticato il disegno, la pittura, la grafica e l'incisione. Si è più volte dedicato all'illustrazione di classici della letteratura come *La secchia rapita* di Tassoni, o come lo stesso Sciascia ricorda delle opere di Piovene e Fogazzaro. Non estraneo al registro satirico e parodico la sua cifra evolve progressivamente verso toni e tematiche più cupe e macabre investendo graficamente la tematica onirica e surreale (cfr. V. PICA, *Alberto Martini, Pastellista e litografo*, in «Emporium», 41, Gennaio 1915, p. 259; G.

consuetudine dello ‘sguardo genealogico’ sciasciano, dalla valutazione dell’incidenza geografica e culturale sullo stile e la poetica dell’artista. L’essere veneto, ovvero provenire dalla regione, come sottolinea Sciascia, «più segnata dal cattolicesimo tridentino ed asburgico» e l’esserlo in quel tempo tra la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento in cui altrove nascevano e si consumavano le esperienze del simbolismo e dell’*Art Nouveau*, va tenuto «ben presente». Paradossalmente infatti questa origine spiega come e perché Martini abbia «saputo cogliere e sviluppare il seme del surrealismo», svolgendo la propria arte «sotto i segni della carne, della morte e del diavolo»<sup>339</sup>. Una ricerca figurativa siffatta ha invero il sapore di una rivolta svolta ‘contro’ qualcosa, che tuttavia perpetua nel momento stesso in cui ne tenta l’allontanamento, la negazione, il rovesciamento. In ciò risiede il modo nativo e originale attraverso cui assume una prospettiva insieme decadente e surreale, che lo avvicina a quanti dopo di lui abbiano assunto consapevolmente quella condizione - come per esempio in questo senso l’altrettanto veneto Tono Zancanaro. Ed è ancora per questa ragione se nel lavoro di Martini e di Zancanaro il richiamo alla letteratura, nei modi sia dell’illustrazione che in quelli della narrazione iconica, è tanto intenso: le loro esperienze artistiche esibiscono l’intima comunanza che lega tutte le forme espressive in cui si cerchi di «esprimere quel che l’uomo ha dentro – sogno, incubo, segreto, ricordo». Ogni volta questo sia accaduto si è fatta letteratura «e nella nozione in cui la letteratura è il segno più alto della vita, confessione (nel senso proprio della parola) che tutti e tutto coinvolge».

L. SCIASCIA, *Prefazione*, in *L’opera grafica di Arturo Martini*, a cura di F. Meloni, Milano, Sugarco Edizioni, 1975, pp. V-VII.

33) Nel 1976 Sciascia compone un testo per il catalogo di una mostra antologica di Francesco Trombadori<sup>340</sup>. Lo scritto affronta l’opera del pittore siciliano assumendo una complessa prospettiva biografica che da un lato contempla, come di consueto, l’accertamento del dato nativo e la sua influenza sul ‘sentimento’ percettivo e artistico che ne forma lo stile, dall’altro lo inspessisce del doppio fondo proiettivo di una parallela e solo potenziale biografia immaginaria, evocata dal richiamo all’esperimento letterario del *Jusep Torres Campalàs* di Max Aub<sup>341</sup>. Come in un precedente scritto sull’incisore Nunzio Gulino<sup>342</sup> anche qui Sciascia usa il tramite dell’invenzione di Aub per dire qualcosa di essenziale sullo

---

PAPINI, *Disegnatoti italiani*, in «Vita d’Arte», 1, 1, Gennaio 1908, p. 21-32). Sull’opera di illustratore si veda in particolare *Alberto Martini: catalogo degli ex-libris*, a cura di M. Fragonara, L. Fedeli, Milano, 1993; sul lavoro grafico invece, cfr. *L’opera grafica di Alberto Martini*, a cura di F. Meloni, Milano, 1989).

<sup>339</sup> Evidente allusione al celebre saggio, pubblicato in una prima versione nel 1930, di M. PRAZ, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948.

<sup>340</sup> Francesco Trombadori (Siracusa 1886-Roma 1961) dopo aver partecipato alla Secessione romana del 1913 con alcune opere di impianto divisionista, si avvicinò successivamente alla ricerca portata avanti dal movimento «Valori Plastici» il cui influsso si tradusse nella realizzazione di lavori incentrati sulla rappresentazione di paesaggi e ambientazioni domestiche con chiarezza purista (cfr. *Trombadori. Catalogo della mostra*, a cura di M. Fagiolo dell’Arco, V. Rivosecchi, Roma, 1986; V. RIVOSECCHI, *Trombadori*, in F. D’AMICO, F. GUALDONI, M. QUESADA, V. RIVOSECCHI, *Nove maestri della scuola romana*, Torino, 1992).

<sup>341</sup> Cfr. 1.2.II.24 [Cat/Mono, 1973: Gulino]; cfr. 1. 1. I. *Scrittura d’arte come critica*.

<sup>342</sup> Cfr. 1.2.II.24 [Cat/Mono, 1973: Gulino].

stesso statuto del proprio esercizio di critica d'arte. Mentre però in relazione a Gulino quella menzione letteraria era posta soprattutto ad evidenziare l'eventuale rispecchiamento stilistico tra biografia contestuata e scelte espressive, qui l'accento cade maggiormente sull'aspetto emblematico del «dare attraverso un personaggio fantastico la cristallizzazione di una vita possibile, di una storia particolare che coincide con la storia di una società». L'esperienza reale, esistenziale ed artistica, di Trombadori ha secondo Sciascia questi stessi caratteri rappresentativi ed esemplari di un tempo da un lato facilmente dimentico di pittori dal valore autentico, in quanto non opportunamente 'inseriti', e dall'altro eccezionalmente fervido e fruttuoso sul piano della ricerca espressiva. Sciascia quindi costruisce la sua pagina indagando dapprima l'incidenza dell'origine siracusana nella pittura di Trombadori alla quale sembra riconduca ogni suo lavoro sebbene di ambientazione totalmente altra («anche dipingendo assiduamente Roma, nella "sua" Roma c'è per essenza Siracusa»), in particolare nella resa luministica («in cui la luce d'alto meriggio sembra mutarsi in quella di un silenzioso plenilunio - è appunto in questa essenza che chi conosce e ama Siracusa non stenterà a cogliere: la luce che pur intensa e dilagante per magia di silenzio sembra attenuarsi (ma non a velare le cose e confonderle, a renderle invece più nitide), i colori farsi più leggeri quasi sul punto (ma in quel punto più segretamente ricchi) di essere come assorbiti, di svanire nell'aria; e il rendere le strade, le case, i monumenti a un fatto di natura: ma una natura clemente, propriamente da idillio (da stato di pace), e insomma teocritea: e cioè popolata da invisibili miti»). E tale 'ricostruzione' del sostrato intuitivo originario si scioglie e sviluppa senza soluzione di continuità nella sua immissione in una continua progressione in termini figurativi e poetici che riecheggia «le più complesse esperienze del novecento europeo», nei riguardi delle quali mantiene un atteggiamento di equilibrata fascinazione, assorbendone la lezione senza tradire la propria personale ispirazione, imponendosi «la coscienza di un limite: e insomma serenamente restare "ni muy atrás ni muy adelante", col piacere di dipingere per sé [...] che è sempre il modo migliore e più felice di dipingere per gli altri».

L. SCIASCIA, *Ny muy atras ny muy adelante*, in *Mostra antologica di Francesco Trombadori*, Istituto del Dramma Antico di Siracusa, Palermo, Sellerio, 1976, pp. 13-15<sup>343</sup>.

34) Nel 1976 Sciascia compone un breve testo di presentazione al catalogo di una personale di Mario Francesconi<sup>344</sup> tenutasi alla palermitana galleria «La Tavolozza». Quello su Francesconi è, forse, tra le pagine dedicate alle arti, lo scritto che maggiormente si avvicina

<sup>343</sup> Il testo è ora anche in L. SCIASCIA, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in ID., *Opere [1984-1989]*, cit., pp. 663-666.

<sup>344</sup> Mario Francesconi (Viareggio 1934) pratica oltre che la pittura, l'esercizio plastico della scultura. Nel corso della sua esperienza artistica si è interessato in particolare alla forma del collage, alla commistione di materiali e superfici, alla pittura con le dita, nutrendo sempre un forte interesse anche per la letteratura, nella fattispecie della poesia visiva (cfr. M. FRANCESCONI, *«Fuoco e cenere»*. *Catalogo della mostra antologica*, Museo Raccolte Frugone, Nervi, Pisa, Bandecchi e Vivaldi, 2003).



alla formulazione di un compiuto giudizio estetico, pure ‘autosufficiente’, o quasi, rispetto ad altri ordini di implicazioni (geografiche, sociali, ecc.) dell’opera. Altro importante motivo di interesse del testo risiede nella scelta di riflettere su un autore dalla poetica percorsa da tensioni accesastrattiste che dimostra come la consueta preferenza per canoni propriamente figurativi non sia da attribuire ad una avversione aprioristica di Sciascia per dimensioni più sperimentali e contemporanee piuttosto per la pretestuosità autoreferenziale di cui spesso sono esclusiva espressione. Delle «astrazioni» e «rarefazioni» di Francesconi vengono invece sottolineate le componenti materiali ovvero le matrici prepotentemente ‘reali’ che le presiedono: esse sono manifestazioni di una «disamina» che affronta le «cose», i dati concreti riducendoli in «parvenze, in illusioni». Questa operazione «diabolica» di «“riduzione all’assurdo”» fa «del mondo una specie di secrezione mentale cui per un di più di beffa, di ironia, conferisce un’eleganza propriamente assoluta».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in M. FRANCESCONI, *Dipinti e incisioni*, Firenze, Edizioni Galleria Pananti, 1976, s. n. p.

35) Nel 1977 compone una prefazione ad un catalogo francese<sup>345</sup> dell’opera incisoria di Edgar Chahine<sup>346</sup>, che sarà ripubblicata in traduzione italiana nella raccolta di saggi di *Cruciverba*<sup>347</sup>. L’origine, appartata e marginale, della provenienza geografica di Chahine, la Turchia di fine Ottocento, è il motivo iniziale di una riflessione che pone ancora una volta al centro la ricostruzione di una biografia come indice ermeneutico significativo per isolare e comprendere i nuclei generativi di un’ispirazione artistica. L’appartenere a «un luogo condannato dalla geografia a subire la storia; ad essere stretto, e qualche volta corso ed oppresso, dalla potenza e prepotenza dei vicini» e di fatto escluso dal più avvertito e aggiornato circuito culturale dei grandi centri, è di impedimento per un artista allo stesso essere pittore di valore, che invece necessita secondo Sciascia di «stare in mezzo ad altri pittori, di vivere nel crogiolo in cui ricerche ed esperienze si fondano e si consumano; ha bisogno di confrontare, di confrontarsi». Questa condizione di marginalità che Sciascia, siciliano, sente simile alla propria è l’elemento da cui scatta il coinvolgimento empatico e il desiderio di «raccontare minuziosamente la vita di Chahine»<sup>348</sup>, solo in parte realizzato. Chahine emigra ventenne a Parigi: al centro del mondo dell’arte da esiliato, e, almeno al principio, da marginale, inizia a dipingere la miseria delle strade e dei quartieri operai,

<sup>345</sup> L. SCIASCIA, *Preface*, in *Edgar Chahine. Catalogue de l’œuvre gravé*, a cura di M. R. Tabanelli, Milano, Il mercante di Stampe editeur, 1977, pp. 9-12.

<sup>346</sup> Edgar Chahine (Vienna 1874 - Parigi 1947) realizzò disegni, incisioni e dipinti. Come Sciascia stesso ben individua seppe ritrarre con sincero realismo e empatica verosimiglianza scene di interni parigini piccolo-borghesi non senza una sottile capacità di penetrazione psicologica (cfr. V. PICA, *Artisti contemporanei. Edgar Chahine*, in «Emporium», 22, gennaio 1905, p.33; P. L. OCCHINI, *Edgar Chahine*, in «Vita d’Arte», 1, 2, 1908, p. 56).

<sup>347</sup> L. SCIASCIA, *Chahine*, in ID., *Cruciverba*, cit., pp. 1141-1146.

<sup>348</sup> Scoprendo una ‘consueta’ pulsione progettuale al romanzo storico, con quanto comporta in termini di funzione critica, cfr. I. I. I. *Scrittura d’arte come critica*.

facendosi uno dei principali esponenti di quella «piccola vena di socialismo romantico, di populismo, di minuto verismo» che in quegli anni correva «accanto alla grande corrente della pittura francese». Scegliendo di rappresentare esattamente ciò che vede, di «far ritratto di ogni cosa, oltre che di ogni persona finisce con il far ritratto di un'epoca, di una società», e in particolare di quella «piccola borghesia» a cui Chahine stesso appartiene «intimamente, per scelta e modo di vita».

L. SCIASCIA, *Chahine*, ora in ID., *Cruciverba*, in *Opere [1971-1983]*, cit., pp. 1141-1146.

36) Nel 1977 Sciascia scrive la presentazione alla raccolta di incisioni realizzate tra il 1960 e il 1976 dall'artista emiliano Alberto Manfredi<sup>349</sup>. Ricordando il 'primo incontro' con un'acquaforte di questi dal titolo *Ballerina col seno nudo* sulle pagine della rivista urbinata Valbona, Sciascia introduce, attraverso il rilievo degli aspetti che maggiormente allora aveva apprezzato, alla poetica figurativa manfrediana. Il primo termine di paragone evocato, che è già un significativo indice di comprensione, è quello con l'opera di Mino Maccari affine a quella di Manfredi senza tuttavia vi sia in lui «ombra di imitazione»: il suo segno infatti «non trascorre nel surreale» rivelando piuttosto «apporti espressionistici e vigilata decantazione». Sciascia nota che il più profondo motivo la comunanza tra i due artisti pertiene ad un ordine di *libertinage* («che propriamente implica il pensare liberamente e una capacità d'ironia, di autoironia, di satira, di leggerezza nelle cose anche gravi») informante la loro «visione della vita», e in un altrettanto condiviso «mito di Parigi» sebbene affrontato con diversità di accenti e soluzioni. Laddove per Maccari si era trattato di riprodurre l'apparenza diffusa di quel mito, in Manfredi interviene un «riflesso anacronismo» che alimenta una vena di affaticata malinconia. E così le 'vedute' risultano «più secche, più dure, come chi visita una camera d'affitto e non da turista», e le stesse protagoniste maccariane per antonomasia, le ballerine e prostitute hanno il 'colore' dell'affanno più che del lieve/greve disincanto: «si sente la loro fatica di scarpinare [...] su un palcoscenico o su un letto, di quelle strade». Gli ampi margini di rielaborazione personale non tradiscono tuttavia il sentimento di un debito profondo nutrito da Manfredi per eredità artistica di Maccari. Ed è appunto a testimoniare il riconoscimento di questo 'lascito' che Sciascia appone a conclusione della propria pagina il racconto di un aneddoto che significativamente lega i due artisti dicendo del loro comune 'non prendersi sul serio': un piccolo scampato pericolo, causato dalla distrazione di Maccari che in visita allo studio di Manfredi dimentica sul tavolo un sigaro acceso, innescando un principio di incendio che solo una 'fortunata' scossa tellurica scongiura. Quel conservare di Manfredi il mozzicone incriminato si fa insomma apologo di un'assenza che distrattamente persevera nella presenza.

---

<sup>349</sup> Alberto Manfredi (Reggio Emilia 1930- 2001) disegnatore, pittore e incisore dal tratto affilato e sobrio, cultore anche di letteratura, poeticamente rinvia alla lezione dell'espressionismo primonovecentesco sia per temi che per stile caratterizzato da un tratto marcato, graficamente violento.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in A. MANFREDI, *106 incisioni dal 1960 al 1976*, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1977, pp. 5-7.

37) Nel 1977 Sciascia viene invitato a curare la presentazione dell'annuale catalogo della parmense «Libreria Antiquaria Prandi», specializzata nel mercato delle stampe, delle litografie, e delle incisioni. Lo scritto che da quella occasione effettivamente risultò è al contempo forse la testimonianza più esplicita che Sciascia abbia mai dato della propria passione per l'universo *latu sensu* delle stampe e una personale interrogazione sul senso profondo di essa. La pagina di accompagnamento al Catalogo Prandi è così una tappa imprescindibile nel cammino di attraversamento della vasta e sorprendente landa che concerne l'interesse di Sciascia per espressioni figurative. E ciò in ragione della particolare chiave 'intima' con cui la nota è costruita: fin dalle movenze iniziali infatti attorno all'oggetto-catalogo viene costruita una rete di memoriale che lo restituiscono a una effettiva esperienza di 'relazione' con l'arte. Lo stesso ricordo, che apre la nota, dell'incontro con l'attività della Libreria è raccontato in ragione della sua forza emblematica rispetto a un modo di vivere il rapporto con le stampe e la loro 'compravendita': per Sciascia infatti rivedersi di ritorno dalla Svizzera impegnato nel suo primo acquisto di «una litografia di Lautrec (*Les courtes joies*), un'acquaforte di Goya (*muertos recogidos*) e un grande “in folio” stampato in Argentina» impegnare parte del premio luganese «Libera stampa» appena ricevuto è riconoscere una costante della propria disposizione economica («Un quinto del premio che mi avevano dato. E credo che questo rapporto tra quello che ho guadagnato e quello che ho speso in stampe l'abbia mantenuto fino ad ora») ed ideale («senza, peraltro, diventare mai un collezionista. Non ho, del collezionista, né il criterio né l'ordine. Non mi importa nulla della catalogazione: stati, tirature, biffature, firme») rispetto a quell'interesse. Sciascia rivendica per sé l'unico titolo di «amatore» («tanto “disinteressato” che lo scoprire vale cento quel che ieri ho acquistato a cinque mi mette disamore e malumore»), «appassionato incompetente», a cui «piace toccare la carta», «sentire al tatto i segni, la battuta» e che per questo tiene le proprie stampe non incorniciate ma in un «passe-partout» da cui gli è facile estrarle e 'leggerle' («Le stampe vivono nelle cartelle, vanno sfogliate e lette come libri: in certi momenti, in certe disposizioni d'animo. È un piacere solitario come la lettura»). Perché è appunto questa l'essenza profonda che contraddistingue e caratterizza secondo Sciascia «l'amore alle xilografie, alle litografie, alle acqueforti»: il loro strettissimo legarsi «più con l'amore del libro che con l'amore alla pittura e al disegno», non, quindi, come generica «specialità o sottoconnotazione dell'amore alle immagini» bensì come «un amore alla stampa» *tout-court*. Sciascia riassume così per sommi capi l'esplosione del fenomeno litografico sul finire dell'Ottocento, di quel «periodo straordinariamente creativo, ricco» che esso conobbe in Europa e in particolare in Francia tra il 1880 e il 1940, suggerendo al contempo come «una storia del mercato delle stampe» sia, o possa essere

«anche una storia della società e delle sue nuove spinte, nella sua evoluzione. (E credo che nella società italiana dal dopoguerra a oggi, da questo punto di vista, dal loro osservatorio, i Prandi – padre, figli, nipoti, sarebbero in grado di farla)».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in, *Incisioni originali italiane e straniere dell'800 e moderne, acquerelli e disegni*, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1977-1978, pp. I-II.

38) Nel 1978 Sciascia scrive una breve presentazione al catalogo di una mostra agrigentina di Antonio Calascibetta<sup>350</sup>. Lo scritto traccia il profilo di un artista sostanzialmente autodidatta che ha cercato di formarsi dei mezzi espressivi propri sospinto dalla necessità di comunicare alcune urgenze, di esplorare ambiti che presentava come 'potenziali' in pittura. Avvalendosi tecnicamente di colori acrilici Calascibetta svolge una riflessione sulla convenzionalità degradata della convivenza civile che lo circonda, «il mondo, a volerlo chiudere in una formula, della corruzione cattolica o, a volerlo particolareggiare, della corruzione democristiana». Sciascia rileva in particolare come «di uno dei suoi primi quadri» il titolo fosse «Processioni e Processi: e questo si può dire che è il tema, costante fino all'ossessione anche se appare in forma diverse, della sua pittura fino ad ora. Tema cui è implicito, ad aggiungere imbestialimento ad una classe di potere già sufficientemente imbestiata nella più lata avarizia e nella più lata rapacità, quello di una sessualità senza gioia in sé arrovellata».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in A. CALASCIBETTA, *Catalogo della mostra*, Casa-museo Alonge, Raffadali (Ag), 1978, s. n. p.

39) Nel 1978 Sciascia cura la presentazione al catalogo del ciclo di ritratti, scolpiti dall'artista palermitano Mario Pecoraino<sup>351</sup>, esposti alla galleria «Arte al Borgo». Lo scritto tematizza il ritratto come genere espressivo nel quale, sulla scorta delle riflessioni del teorico francese Alain<sup>352</sup>, Sciascia intravede la possibilità di «stabilire una specie di flusso emotivo, di stato d'animo interscambiabile, tra il modello e l'artefice: per cui si approda a risolvere il problema della somiglianza del ritratto al modello, che appunto viene – la somiglianza – da una immedesimazione alquanto simile a quella dell'attore nel personaggio, ma nella condizione del "mutuo riposare in se stessi" (e nel riposare è in questo implicito il posare del modello, sicché è un ri-posare dell'artefice)». Il lavoro di Piraino sperimenta dunque sul

---

<sup>350</sup> Antonio Calascibetta, palermitano, dopo una laurea in architettura sceglie di dedicarsi interamente alla pittura che pratica fin da giovanissimo. Caratteristica della sua poetica figurativa è la satira sferzante dei costumi, la messa alla berlina del potere, il ritratto del vizio nelle sue componenti miserabili e grottesche. In questo senso è vicino ad artisti come Maccari e Manfredi, altrettanto apprezzati da Sciascia, e per essi a una scelta stilistica di stampo espressionista e caricaturale. Anche grazie a eccellenti doti di disegnatore il suo segno è però mitigato e sinuoso rispetto privo di marcature eccessivamente violente: lo stesso uso del colore pur nella frequente scelta di toni accesi ricerca un'armonia dimensionale della definizione delle, spesso molto numerose, figure inserite nella costruzione 'scenica'.

<sup>351</sup> Mario Pecoraino (Palermo 1930) pratica la pittura, la scultura e la fotografia. Negli anni ha portato avanti una propria linea di ricerca che in particolare in campo plastico sapeva rendere conto della tradizione siciliana innovandola da dentro, cfr. G. BONANNO, *Gli enigmi della Sicilia*, in «Arte», 23, 240, maggio 1993, pp.94-97.

<sup>352</sup> Cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*.

terreno e del pieno riconoscimento dell'alterità del soggetto ritratto, e dell'autonomia dello sguardo dell'artista che quella trascende, facendo così in modo che l'opera «basti a se stessa». Sciascia non manca di mettere in evidenza il peso che in questa 'operazione conoscitiva' assume la scelta del mezzo espressivo della scultura, in cui l'irriducibile elemento materico, la concretezza manifesta di una presenza anche volumetrica, con il suo implicito rimando corporale, costituiscono soglie, spazi effettivamente esperibili, attraversabili. E in questo senso va colta anche l'estravagante citazione sartriana finale<sup>353</sup>, nel suo, appunto, legame con la prassi che le manifestazioni dell'arte prefigurano. Laddove infatti Sartre vagheggia una società di ragione la immagina costituita solo di statue in quanto «corpi senza volto disposti ad obbedire alla legge della giustizia, cioè dell'equilibrio e del movimento», Piraino sembra prospettare con la propria opera in cui «pensiero e volontà sottilmente arridono», un avanzamento di quella prospettiva, la visione di un modo per gli uomini di stare con gli altri nel mondo da esseri completi, autenticamente 'di ragione'.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in M. PECORAINO, *Dieci ritratti. Catalogo della mostra*, Palermo, Edizioni Galleria «Arte al Borgo», 1978, s. n. p.

40) Nel 1978 Sciascia compone una brevissima nota di presentazione al catalogo di una mostra ragusana di Crescenzo Cane<sup>354</sup>. Il testo rintraccia sinteticamente quelle ascendenze figurative, in particolare il lavoro di Giuseppe Viviani<sup>355</sup>, che formano la poetica di Cane, complicandone la vena espressiva apparentemente naïf. Ma Cane è soprattutto uno di quei pittori a cui Sciascia si rivolge per via dell'irresistibile attrazione che sempre su di lui esercitano quelle esperienze artistiche in cui si riscontri la presenza di un'ispirazione bifronte, in cui uno stesso nucleo creativo generi al contempo segni iconici e scritturali<sup>356</sup>. La composizione poetica si fa così, insieme alla memoria di altri artisti, vero controcanto dei

<sup>353</sup> Sciascia intesse la propria argomentazione di rimandi al *Système des beaux-arts* di Alain, spesso citando puntualmente ma pure riferendosi soltanto implicitamente a luoghi diversi: «Le vrai portrait vise plus loin; il veut exprimer une suite d'actions, de sentiments et de projets, mais ramassés dans un moment du souvenir, sans tragédie ni comédie, sans jugement sur soi. Toute nature, quand les événements font trêve, se repose en elle-même et se réjouit d'elle-même un court instant» (ALAIN, *Système de beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1920, p. 293); «Comme il y a de la pensée dans le travail du sculpteur, à quoi répond la pensée sculptée, ainsi il y a de l'amour dans le travail du peintre, à quoi répond le sentiment peint. [...] Ainsi les grâces du sentiment s'échangent entre son modèle, son œuvre et lui» (Ivi, p.295); «ce n'est certainement pas par la ressemblance vulgaire qu'un buste nous plaît lorsque le modèle ne nous est pas connu. Non. Il faut que l'œuvre survive au modèle, et qu'elle se suffise enfin. L'œuvre du vrai sculpteur comme aussi du vrai peintre doit être réglée d'abord d'après cette remarque évidente, que reconnaître n'est pas connaître» (Ivi, p.261).

<sup>354</sup> Crescenzo Cane (Palermo 1930-2012) praticò oltre alla pittura anche la scrittura narrativa (*La sicità* del 1959; *La radice del Sud* del 1960; *Papiri* del 1965; *Edicola concreta* 1968; *La freccia contro il carrarmato* del 1971; *La bomba proletaria* del 1974; *Il cuore di Palermo* del 1980; *Lettera alla Libertà* 1985; *La memoria collettiva* del 1987; i racconti de *La strada di casa*) e poetica (*I miei ultimi settantanni*). La sua poetica visiva si fonda su di figure semplificate, al limite della stilizzazione, che delimitano aree nette di colore usato tipicamente nei suoi tipi primari, senza gradazione o effetti di sfumato. Personaggi e ambienti trascendono però l'immediata apparenza naïf per via di una decisa seppur non palese propensione alla trasfigurazione in maschera e allegoria.

<sup>355</sup> Ad una poetica quindi profondamente ispirata dal 'quotidiano', dall'immediatezza della vita colta nei suoi aspetti più popolari e comuni attraverso una vena tipicamente sentimentale: Giuseppe Viviani (Agnano di Pisa 1898- Pisa 1965) infatti sviluppò nella propria opera grafica e pittorica quell'influenza primaria che il colorismo macchiaiolo aveva esercitato sulla sua formazione autodidatta in un lirismo tonale non privo di ironia.

<sup>356</sup> Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

dipinti i quali tuttavia esprimono «autonomamente e autenticamente, senza bisogno di essere spiegate dalla stessa poesia sua, un piccolo mondo dolente ed ironico: per simboli, per emblemi, per ritmi».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in C. CANE, *Catalogo della mostra*, Vittoria (Ragusa), Teatro Comunale, 1978, s. n. p.

41) Nel 1978 Sciascia presenta il catalogo della mostra di Fausto Pirandello<sup>357</sup> tenutasi alla romana galleria d'arte «Il Gabbiano», con un testo che prende le mosse dalla constatazione di un dato quantomeno eccezionale: sono pochissime le memorie, i diari personali conosciuti, di pittori italiani. Sottolineandolo Sciascia non intende solo rilevare come Fausto Pirandello sia invece, non comunemente, latore di un diario, ma pure gettare un ponte tra la sua vicenda e quella narrata da uno tra i suoi sparutissimi predecessori, rinvenendo qualificanti e significativi elementi di confronto e raccordo. La chiave della riflessione sul lavoro di Fausto Pirandello Sciascia infatti sembra volerla prenderla a prestito dal famoso episodio<sup>358</sup> di Pontormo che chiuso in casa «non apre a Bronzino che bussa» rimanendo ad arrovellarsi su «cosa mai volesse». Un atteggiamento simile, fatto di un non capacitarsi delle richieste altrui, di disagio nei confronti dell'aspettativa pregiudiziale che circonda la notorietà e la fama, pare a Sciascia animi anche Fausto Pirandello nella scelta di vivere la propria esperienza artistica ed esistenziale in modo appartato, «per esigenza di libertà, per non sentirsi chiuso dentro una forma e una formula». Una certa aria di famiglia risulta quindi evidente: il carattere pirandelliano del suo sentire fa della sua pittura una ricerca altrettanto in bilico tra relativo e assoluto, l'opera di un «uomo solo» consapevole della «pena di vivere così» ma pure di quanto questo sguardo sia frutto di una precisa eredità che pienamente accoglie e che insieme crea e ri-crea, assumendola fino all'identificazione: del resto «non si può essere più “figlio” di così. Ma, al tempo stesso “più padre”».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in F. PIRANDELLO, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria d'Arte «Il Gabbiano», 1978, s. n. p.

42) Nel 1978 Sciascia presenta un volume che raccoglie una serie di acquerelli di Jean-Pierre Velly<sup>359</sup> «ispirati dalle poesie di Tristan Corbière, poeta maledetto quanto mai altri e cioè, tra

---

<sup>357</sup> Fausto Pirandello (Roma 1899- 1975) fu vicino agli ambienti della Scuola Romana e della Galleria della Cometa sviluppò un proprio linguaggio in cui al registro espressionista andava assommando una istanza fortemente materica e coloristica tesa a eliminare quanto più possibile la componente naturalistica dell'immagine. Fu autore anche di alcune riflessioni sull'arte e, come ricorda Sciascia, di appunti personali, cfr. F. PIRANDELLO, *Piccole impertinenze. Frammenti di autobiografia e altri scritti*, a cura di M. L. Aguirre D'Amico, Palermo, Sellerio, 1987.

<sup>358</sup> Episodio che viene menzionato anche ne *Il contesto*, cfr. in L. SCIASCIA, *Opere [1971-1983]*, cit., p. 34-35.

<sup>359</sup> Jean-Pierre Velly (Audierne 1943- Trevignano 1990) è stato disegnatore, pittore e incisore, autore di alcuni cicli di grande valore come la serie del 1980, intitolata *Bestiere Perdu*, dedicata al ritratto di animali comunemente non amati dall'uomo. La sua poetica è fortemente orientata da una potente vena fantastica che lambisce spesso i territori dell'inquietudine, del timore angoscioso per l'altro sconosciuto, la minaccia ignota. Maestro dell'incisione, suo mezzo espressivo prediletto, Velly esplora fino in fondo le possibilità del chiaroscuro creando atmosfere di intimità suggestiva (cfr. I. ROSSI, *Le incisioni di Jean-Pierre Velly*, in «Annuario di Grafica», n.19, Milano, Mondadori, 1989).

i maledetti, forse il più felice, magari anche per la sua eccentricità geografica». Interessante, poiché emblematica di un procedere tipico per catene di suggestioni che si trasformano in lenti critiche, è l'apertura argomentativa: Sciascia vi riporta infatti la dedica a Velly, («en souvenir de nos promenades en Rome») che lo 'stendhalista' Philippe Berthier ha apposto ad un suo studio sul rapporto tra Stendhal e la pittura. Leggere il lavoro di Velly su Corbière all'insegna di questa eco latamente 'romana', significa per Sciascia riconoscere nel dominante tono «nordico» della sua pittura un elemento barocco, «di un barocco che si integra all'apocalittico, alla Apocalisse che costantemente e variamente Velly rappresenta e interpreta». Riportando la testimonianza di Verlaine<sup>360</sup> su Corbière che ne ricorda la provenienza bretone, nordica quindi, Sciascia ritiene che Velly abbia saputo restituire attraverso la sua particolare resa coloristica, appunto nordica, quel carattere d'origine approfondendolo e rivivendolo però nelle «promenades dans Rome».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in *Velly pour Corbière «rondels puor après»*, Roma, Edizioni Don Chisciotte, 1978, s. n. p.

---

<sup>360</sup> Sciascia inserisce integralmente la presentazione che ne fa Verlaine nel volume antologico intitolato *Les poètes maudits* del 1884 da questi curato.

[Cat/Mono] 1980-1989

43) Nel 1980 in occasione dell'uscita di un volume che raccoglie le incisioni e le litografie realizzate da Karl Plattner<sup>361</sup> tra il 1959 il 1979, Sciascia stende una testo di prefazione all'opera che è anche, forse, uno dei suoi più «felici» esercizi critici in merito al lavoro dell'arte. La struttura della riflessione si fonda sull'istituzione di un parallelo<sup>362</sup> tra la ricerca espressiva di Plattner e un puntuale richiamo al romanzo di Gide, *L'affaire Reureau*, che Sciascia introduce ricordando come anni prima, chiamato ad indicare un possibile illustratore per la traduzione italiana dell'opera francese avesse suggerito proprio l'artista altoatesino. L'aneddoto vale a confermare l'iterazione di una 'metodica' critica che legge - ovvero interpreta, definisce, riconosce - attraverso, guarda e vede a partire da un altrove. Così, ponendo in evidenza i caratteri che immediatamente erano parsi avvicinare le opere dei due autori Sciascia ferma i contorni di un preciso universo sentimentale, «un mondo duro e tenero insieme; affilato, implacabile, impietoso e insieme ansioso, sognante, di fuga, di follia». Sciascia insomma trova in Gide, nel suo racconto «atroce» la chiave per capire la poetica di Plattner incentrata su «la solitudine, la paranoia, una sensualità scavata e mortificata (mortificata anche nel senso di un arrivare alla morte) un mascherarsi, un non riconoscersi, un gioco di beffe esistenziali, di assenze, di consunzioni, di metamorfosi che stanno per consumarsi». La tecnica dell'incisione in questo senso, nei modi in cui Plattner se ne avvale, rende perfettamente l'impetosa «ossatura» di quelle scene, i toni del loro clima emotivo: le sue opere sono costruite infatti sulla forza e di un segno autonomo, che insieme rivela la tensione pittorica della sua grafica e la tensione grafica della sua pittura. Artista di confine («di un confine non soltanto geografico, ma culturale») Plattner è così un autentico *peintre-graveur*<sup>363</sup>, nel suo essere intimamente ispirato da quel segno che ne guida l'idea oltre che la mano.

L. SCIASCIA, *Un «peintre-graveur»*, in P. BELLINI, *Plattner. Catalogo dell'opera incisa e litografica 1959-1979*, Milano, Club Amici dell'Arte Editore, 1980, pp. 7-9.

44) Tra il 1975 e il 1980 il pittore lombardo Giancarlo Cazzaniga<sup>364</sup> realizza un ciclo pittorico interamente ispirato al paesaggio siciliano, ripetutamente visitato durante frequenti soggiorni nell'isola. Nel 1981 la serie dei dipinti realizzati nel lustro precedente viene esposta a Milano al Palazzo della Permanente. In quell'occasione Sciascia stende una

<sup>361</sup> Karl Plattner (Malles Venosta 1919-Mialno 1986), incisore di altissimo valore e pittore altrettanto capace, Plattner sembra rimettere al centro della propria opera ancora una volta il problema della forma con la sua necessaria astrazione in rapporto alle esigenze figurative 'reclamate' dall'oggetto. Espressivamente crea immagini di grande compostezza grazie al forte e rigoroso impianto dato dal disegno (cfr. *Karl Plattner. Capolavori*, a cura di G. Belli, P. Weirmair, I. Sega. Lana (Bolzano), Tappeiner, 1996; *Karl Plattner. Das grafische werk- L'opera grafica*, a cura di G. Belli, Lana (Bolzano), Tappeiner, 1999.

<sup>362</sup> Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>363</sup> Cfr. 1.2.I.17 [Art., 1975: Castellani].

<sup>364</sup> Cfr. 1.2.II.19 [Cat/Mono, 1972: Cazzaniga]; 1.2.II.23 [Cat/Mono, 1973: Cazzaniga].



riflessione, che sarà in seguito inserita nel catalogo della mostra, sul lavoro portato avanti da Cazzaniga. Il testo che ne risulta prende le mosse, come spesso nelle argomentazioni sciasciane, da una suggestione letteraria, che introduce immediatamente un tono e un orizzonte di significato: nell'evocazione de l'«ouverture delle “Storie Naturali” di Renard» la figura de «il cacciatore di immagini» dice infatti l'atteggiamento di sprofondamento, fascinazione e meraviglia con cui l'artista si pone nei riguardi del paesaggio. Sciascia in questo modo allude alla presenza in Cazzaniga di un desiderio di visione, trasfuso in vera e propria «caccia», non solo ricolmo di passione percettiva ma anche intriso di memoria, del piacere insomma che viene dal rammemorare, rimeditare interiormente la propria esperienza sensoriale<sup>365</sup>. Perché quella di Cazzaniga è la registrazione di un'esposizione degli eventi della luminosità e dei mutamenti aerei, al punto che la sua «caccia», come Sciascia perfettamente coglie non è tanto all'immagine in quanto tale ma alla «luce: alle variazioni e vibrazioni appena percepibili da un occhio meno addestrato e sicuro e che sulle sue tele, sui suoi fogli diventano momenti di eclatante – propriamente eclatante – diversità». Ma ancora più interessanti sono le notazioni che seguono: esse richiamano invero a tutto quel sistema di motivi sciasciani che fonda trasversalmente il suo pensiero sull'arte. Nel lavoro di Cazzaniga invero a Sciascia appare in atto una spinta trasformativa nel di una percezione una forma la 'restituisce' al senso ultimo della sua essenza, all'entelechia della sua sostanza<sup>366</sup>, al sentimento della realtà in rapporto al tempo («tra un appunto e l'altro di Cazzaniga – appunti all'acquerello, di fronte allo stesso paesaggio, dalla stessa finestra – a volte passano pochi minuti: ma gli bastano a registrare gli eventi della luce, la trasformazione dei colori, il fluire delle forme come se diverse e lontane fossero le ore, diverso il paesaggio»). Nella 'presa' della tela il paesaggio ritratto subisce «una restituzione, una mutuazione, una mutazione», così riscoprendosi «quasi che «stesse oggettivamente, in sé identificandosi attraverso quella veloce operazione di dipingerlo che Cazzaniga veniva facendo». Ancora una volta<sup>367</sup> la reminiscenza brancatiana<sup>368</sup> che sempre occorre in relazione alla luce e ai colori 'esponenziali' della Sicilia, non fa che confermare l'intimo legame tra percezione e memoria seppur per via oppositiva: nell'accecazione della luce che muta in buio e nell'impossibilità quindi di fissare l'immagine perdendola nell'oblio. Ma sottolinea Sciascia in Cazzaniga non

<sup>365</sup> Cfr. J. RENARD, *Storie naturali*, Milano, Rizzoli, 2011: «Fuori, fissa per un istante, fino a sentirsi scoppiar l'occhio, il sole che si corica e si spoglia all'orizzonte delle sue vesti luminose, delle sue nuvole, sparse alla rinfusa. Infine, tornato a casa, con la testa piena, spegne il lume, e a lungo, prima di addormentarsi, egli si diverte a ripassare le immagini raccolte. Docili, esse rinascono nel ricordo. Ciascuna ne risveglia un'altra, e, senza sosta, il loro corteo fosforescente s'accresce di nuove venute, come tante pernici che, inseguite e divise per tutto il giorno, alla sera cantano al sicuro dal pericolo, e si richiamano nel cavo dei solchi».

<sup>366</sup> Nel senso intuito dallo stesso Sciascia per il tramite della citazione valeryniana: «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change» (in L. SCIASCIA, *Il ritratto fotografico come entelechia*, in ID., *Opere [1984.1989]*, cit., p. 677), Cfr., 2.1. *I maestri del diletto: una critica in dialogo*.

<sup>367</sup> Cfr. 1.2.II.62 [Cat/Mono, 1986: Bottari]; 1.2.II.50 [Cat/Mono, 1982:Faro].

<sup>368</sup> «Se l'arte è memoria, come si fa a ricordare il verde o il turchino o il violetto mentre questi colori ci feriscono gli occhi?».

c'è nessun «guizzo nel buio»: la sua è autenticamente una «storia naturale» («ma tutt'altro si capisce che naturalistiche») intesa a fermare la nettezza della realtà, della sua luce.

L. SCIASCIA, [Testo], in G. CAZZANIGA, «Ricordo d'estate» 1975-1980. *Catalogo della mostra personale*, Milano, 1981, s. n. p.

45) Nel 1981 Sciascia stende una nota per il catalogo della mostra di Ugo Attardi<sup>369</sup> alla milanese Rotonda Besana. Il contributo è interamente costruito sull'endiadi contrastiva, *Amore e orrore*, che ne costituisce il titolo, suggerita a Sciascia da una scultura lignea di Attardi, «allegoria della “conquista del Perù” in cui subito si coglie come una contraddizione tra la politezza della materia e l'atrocità delle forme, tra l'amore con cui la materia è stata cromaticamente giustapposta, scavata, levigata e l'orrore che ne è sorto». L'acutissimo 'sentimento' della complessità che connota la sensibilità dello sguardo sciasciano, tiene però a chiarire immediatamente come questo 'andare insieme' di «amore» e «orrore» non sia «una contraddizione», come insomma l'uno sia «parte» dell'altro: «l'amore a rappresentare il mondo, a riviverlo, a restituirlo, è per Attardi misura della paura, dell'odio, dell'orrore in cui lo si vive quotidianamente, cioè storicamente e storicisticamente, in ogni momento del presente compreso il passato, tutto il passato, tutte le “conquiste”». Sciascia individua così proprio nella 'conquista' il tema al fondo dell'ispirazione artistica di Attardi che riconosce e ritrae declinata nei più riposti angoli del quotidiano, celata nella «difformità e deformità, come idropisia, come gotta, come luce - quasi che la *limpieza de sangre*, gelosamente affermata e custodita, a contatto della “conquista”, nell'avidio e feroce possesso, si rivelasse finalmente marciume, impotenza, follia». E lo scatto associativo per cui subito quella *limpieza* fa ricordare a Sciascia i versi di Lope de Vega<sup>370</sup> rinviene una chiave, una via d'accesso tra le molte possibili al cuore generativo del lavoro di Attardi: quella purezza infatti che può «di fronte alla “conquista”, di fronte alla donna e all'oro, escrescere in nodi e tumori, gonfiarsi d'impotenza, parlarsi di follia, la “honra” - l'opinione che un uomo ha di sé e su cui deve coincidere l'opinione che ne hanno gli altri: pena la morte degli altri o la propria - non resiste alla “conquista”». Il tema è così il senso stesso, la lente apposta a guardare il mondo che lo fa proprio e lo ri-assume. Essa catalizza la rivelazione di un'essenza, è l'agente di una metamorfosi che non muta ma scopre, che trasforma a partire da una vocazione originaria, che compie, commutando la verità esistente. E il lavoro di Attardi «dice

---

<sup>369</sup> Ugo Attardi (Sori 1923 – Roma 2006) interrotti gli studi di architettura si dedica completamente al disegno, alla scultura, alla pittura. Dapprima fortemente coinvolto dalla riflessione formale dell'astrattismo tanto da costituire nel 1948 insieme a un gruppo di artisti romani (Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato) un collettivo nominato «Forma» interessato a declinare in termini marxisti l'istanza astratta, si avvicina successivamente alle poetiche realiste e neorealiste. Con la fine degli anni Sessanta cresce l'affinità con i modi dell'espressionismo e la grande lezione di Bacon, sviluppandone negli anni Ottanta e Novanta una forma più sentimentalmente personale (M. TONELLI, *Ugo Attardi. L'avventura artistica di un cavaliere antico*, Milano, Ulisse Edizioni, 2007; *Ugo Attardi. L'eredità selvaggio. Opere 1944-2001*, a cura di S. Troisi, Milano, Silvana Editoriale, 2011).

<sup>370</sup> cfr., L. DE VEGA, *En la Vida de San Antonio de Padua*: «Libro, que visto en las supremas salas,/ confirma la hidalguia/ de Cristo, por la parte de Maria».

l'impossibile amore, l'impossibile morte, che è nella "conquista" e in ogni conquista. L'impotenza e la violenza si sono rivelati come il contenuto della "honra": e si può uccidere tutto, una donna o un popolo, ma non l'opinione di sé, di sé nell'impotenza, nella vergogna, nel disonore. Ed è immagine e parabola di tutta una "civiltà", un modo di essere, che soltanto si salva per la forza di testimoniarsi: come appunto nelle cose di Attardi».

L. SCIASCIA, *Amore e orrore*, in *Ugo Attardi* a cura di Mario de Micheli, Milano, Vangelista, 1981, p. 87.

46) Nel 1981 Sciascia compone, per un volume che raccoglie l'opera grafica, pittorica, e scultorea di Nino Cordio<sup>371</sup> prodotta tra il 1959 e il 1981, il testo destinato al risvolto di copertina. Il breve contributo è ancora un'occasione per addentrarsi nel multiforme universo dell'incisione di cui viene in particolare approfondita la tecnica dell'acquaforte a colori praticata con particolare sapienza, autonomia e autorevolezza da Nino Cordio. Nonostante una certa consueta resistenza verso questo tipo di forma incisoria Sciascia ammira il lavoro portato avanti da Cordio in quanto con esso è arrivato a creare «un genere suo» in cui «la profondità, il tono, i colori sono quelli delle acqueforti in bianco e nero; e i colori ne sono una specie di sviluppo, quasi nascessero dai bianchi e dai neri per una particolare esposizione, per un evento dell'aria e della luce» con un effetto è quello di una aria notturna che avvolge oggetti illuminati dal di dentro. L'arte di Cordio si trova così a «specchiarsi» nella poesia altrettanto notturna di Lucio Piccolo entrambe scoprendosi in tal modo nativamente siciliane e barocche, nel loro essere, savinianamente, frutto di «segrete risposdenze».

L. SCIASCIA, *Risvolto*, in N. CORDIO, *Disegni, olii, incisioni, dal 1959 al 1981*, Roma, 1981, s. n. p.

47) Nel 1981 Bruno Caruso<sup>372</sup> pubblica per Rizzoli *Le giornate delle pittura*, volume contenente l'omonimo ciclo di opere commentate da inserti scritti ideati dall'artista stesso, a cui Sciascia contribuisce con un proprio testo. Tra le molte pagine su Caruso e più genericamente sull'arte, forse nessuna come questa arriva ad esplicitare tanto chiaramente una precisa linea programmatica anche se mai prescrittiva. Tale infatti è il senso del richiamo a quel «memorabile saggio» con cui nel 1950 Roberto Longhi inaugurava un nuovo spazio per la critica d'arte nella nascente rivista «Paragone»: evocato in apertura quello scritto dal

---

<sup>371</sup> Nino Cordio (Santa Ninfa 1937 – Roma 2000) dopo una formazione accademica a Roma e a Parigi, dalla metà degli anni Cinquanta si afferma progressivamente come uno dei più innovativi e rilevanti maestri dell'incisione elaborando delle soluzioni originali per le creazioni con la tecnica dell'acquaforte a cui infonde il colore attraverso una lavorazione su più lastre (cfr. *Nino Cordio: incisioni 1959-1997*, a cura di P. Coccia Desogus, Milano, Diagonale, 1997). Cordio è stato anche scultore oltre che un validissimo cultore della pittura in particolare ad olio, in cui specialmente importante è la componente coloristica plasmata con soffici effetti impressionistici, e ad affresco ripreso nel solco dell'antica lezione romana delle rappresentazioni pompeiane.

<sup>372</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

sintomatico titolo *Proposte per una critica d'arte* viene dichiaratamente assunto da Sciascia come una un'insuperata lezione di 'metodo' che con istintiva lungimiranza, presentando i rischi connaturati alla pervasività teorica, invitava ad «affrancare ogni contemplazione, meditazione, ragguaglio e giudizio sulle opere d'arte, sugli artisti e sul corso della storia dell'arte dai legami e dai vincoli con un'idea, un sistema di idee, una filosofia dell'arte e, conseguentemente, a riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, se non “nel grembo della poesia”, “nel cuore di una attività letteraria”». Sciascia riporta interi passi del saggio, esemplificativi di quella disposizione critica: aneddoti e brevi racconti che filtrano e interpretano il senso di una poetica autoriale o lo 'spirito' di un'epoca. L'indugio è insolitamente lungo, anche per la consuetudine digressiva sciasciana, ma ha tuttavia una precisa finalità ermeneutica nei confronti del lavoro di Caruso: Sciascia infatti avanza l'ipotesi che sia proprio una disposizione critica di specie longhianamente letteraria ad animare quei «gesti critici» attraverso cui l'artista siciliano non solo «trasceglie» ed «esclude» l'opera di «singoli pittori» «corrispondendovi con freddure (di senso saviniano), con glosse (di senso dorsiano), con “greguerias”» ma pure costruisce un sistema, un gioco, attraverso «la parodia, il paradosso, l'estravaganza, il contrappasso» che crea uno «scatenarsi di risposdenze, di analogie; un crollo di censure, di autocensure, di regole. E anche di identità». È in questa direzione che si colloca quella tensione alla ricostruzione filologica già propria del magistero longhiano che Sciascia come più volte è stato evidenziato pienamente e sistematicamente esercita: essa ripercorre e accerta l'origine di un dato, un termine, un oggetto attraverso la loro vicenda, la loro storia narrata, raccontata, incarnata. Non è dunque senza ragione se è esattamente in questo modo che si chiude la pagina su Caruso, restituendo per via di un aneddoto oltre il minuto episodio del «circolo» di Giotto («per cui un circolo è diventato nella leggenda vocale», la 'O' di Giotto, appunto) il senso di quel movimento di risposdenze potenzialmente infinito dipartito da elementi filologicamente stabiliti e fissi<sup>373</sup>, che è del «gioco» messo in opera da Caruso, e, *tout-court* di ogni applicazione critica.

L. SCIASCIA, *Testo*, in B. CARUSO, *Le giornate della pittura*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 5-9.

48) Nel 1981 Sciascia scrive un testo di accompagnamento al catalogo della mostra romana di Tommasi Ferroni<sup>374</sup> tenutasi presso la Galleria d'arte «Il Gabbiano». Il titolo del contributo, *Le finzioni, le parvenze, le illusioni*, lascia immediatamente intuire in quali termini Sciascia legga il lavoro di un artista come Ferroni tanto legato a moduli stilistici manieristi e barocchi da sembrarne un attardato emulatore: solo cogliendo la dominante

<sup>373</sup> Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>374</sup> Riccardo Tommasi Ferroni (Pietrasanta 1934-Pieve di Camaiore 2000) appartiene a una famiglia di artisti fin dal Seicento: l'influenza del realismo di impronta caravaggesca è dunque un elemento quasi nativo, ed è oltremodo visibile nella sua scelta per un'opzione pittorica neofigurativa che ne caratterizza l'opera (cfr. *Riccardo Tommasi Ferroni. Catalogo della mostra (Forte dei Marmi, 16 luglio-15 settembre 2008)*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008).

notazione di finzione, anche propriamente teatrale di costruzione scenica, si può infatti comprendere il senso e l'orientamento alla base del sua opera. Non sono perciò domande solo retoriche quelle con cui Sciascia sceglie di aprire la sua riflessione: nel chiedersi come un siffatto artista avrebbe dipinto nell'Ottocento o nel Seicento, se al modo di Hayez e Sciuti, di Teniers e Brugel, se ne avrebbe o meno seriamente assunto i temi iconografici da rappresentare, non sta soltanto riferendosi all'acceso dibattito critico che pur riconoscendo la straordinaria abilità tecnica e artigianale dell'artista versiliese ne condannava la mancanza di sperimentazione e invenzione personale, ma sta soprattutto individuando la questione cardine che presiede la poetica di Ferroni: il «gioco [...] peculiarmente parodistico, di una parodia che ha come oggetto il *già fatto*, la storia – la storia della pittura e tout-court la storia – ma trascende nell'onirico, s'impenna nella surrealtà, ha angosciosi soprassalti e sfiora l'ossessione». È per tale ragione se davanti a queste composizioni-citazioni l'impressione prevalente resti quella «che tutto è stato già fatto e consumato» e che solo ne rimangano «le parvenze, le illusioni».

L. SCIASCIA, *Le finzioni, le parvenze, le illusioni*, in T. FERRONI, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria d'arte «Il gabbiano», 1981, s. n. p.

49) Nel 1982 scrive una breve nota di presentazione al catalogo della mostra anconetana dell'acquafortista marchigiano Roberto Stelluti<sup>375</sup>. Il testo si apre con una piccola invettiva contro l'uso non 'artistico' ma disonestamente moltiplicativo dell'incisione e della litografia, per arrivare ad esaltare invece il lavoro di quei pochi, citando Baudelaire<sup>376</sup>, «acquafortisti nati» che come Stelluti scelgono questa tecnica con «necessità e autonomia». Sciascia apprezza in particolare la libertà con cui realizza i propri soggetti, siano essi originali (sottoboschi, paesaggi, nature morte) o *d'apres*, che sempre riesce a reinterpretare personalmente.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in R. STELLUTI, *Catalogo della mostra*, Agugliano (Ancona), Bottega d'arte L'incontro, 1982, s. n. p.

50) Nel 1982 Sciascia stende una presentazione alla cartella contenente le illustrazioni che Domenico Faro<sup>377</sup> realizza per il volume di Sebastiano Aglianò, *Questa Sicilia*. Ricordando come sollecitato a suggerire un artista che sapesse accompagnare appropriatamente la ristampa del testo di Aglianò avesse suggerito immediatamente l'acquafortista catanese Faro,

<sup>375</sup> Roberto Stelluti (Fabriano 1951) notevolissimo incisore di scuola urbinata, realizza acqueforti dalla complessa trama chiaroscurale che esalta i particolari, restituendo all'immagine d'insieme il senso di una compattissima unità (cfr. F. ZERI, *Roberto Stelluti*, Firenze, Pananti, 1988).

<sup>376</sup> Cfr. I.2.I.17 [Art, 1975:Castellani].

<sup>377</sup> Domenico Faro (Catania 1924- Roma 2008) si dedica negli anni della formazione anche alla pittura prima di scegliere come proprio strumento espressivo d'elezione l'incisione. Fortemente evocativa di una dimensione memoriale che rimanda ad un tempo e uno spazio lontani, l'arte di Faro punteggia effetti luminosi attraverso un lavoro pulviscolare sui particolari ritratti, innestando così un prepotente chiarore per entro il vasto nero dell'acquaforte. Soggetto privilegiato di Faro è il paesaggio siciliano di cui non vi aspetto che non indaghi con la più acuta sensibilità, ritraendone la segreta grazia che lo abita.

Sciascia riporta estesamente il luogo di *Questa Sicilia* che più gli era parso affratellasse lo stile messo a punto dall'incisore e i contenuti di quella riflessione scritta. La violenza della luce siciliana che «riempie tutto di sé e trasumana le cose» come Aglianò la descrive pare infatti a Sciascia la restituzione di un paesaggio che «sembra negare la mimesi pittorica e alludere a quella in incisione, in acquaforte». Una suggestione letteraria si fa così ancora una volta via d'accesso privilegiata alla comprensione di un procedimento artistico: quella luce abbagliante fino ad annullare la visione sembra poter trovare emblematica controparte nella contigua condizione della «nera lastra su cui cadranno a scalfirla i segni dell'implacabile luce, la nera luce che solo una punta d'acciaio e la morsura degli acidi sanno dare – la nera luce dell'acquaforte». In questo incontro con la luce, da cui è definita e che altrettanto contribuisce a definire, l'opera di Faro assume i contorni di un'oggettività tanto marcata da apparire irreali. Il rapporto con lo spazio è del resto l'altro grande polo tematico che fonda la poetica dell'artista: e Sciascia non manca di rilevarlo attraverso un nuovo riferimento saggistico, *Il paesaggio e la Sicilia* di Rosario Assunto, che riconduce il sublime romantico al conflitto tra «fertilità e distruzione» qualificante la relazione storica e sociale dell'uomo siciliano con il proprio territorio.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in D. FARO, *Cinque Acqueforti*, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1982, s. n. p.

51) Nel 1983 Sciascia stende la presentazione al catalogo della mostra, tenutasi presso l'Istituto italiano di cultura di Amsterdam, dei disegni di Nicolò D'Alessandro<sup>378</sup>. Il testo si apre nel segno della lezione di Alain<sup>379</sup> con una citazione dalla sua memorabile pagina sul disegno: il richiamo tuttavia non costituisce soltanto una cornice che individua le particolarità di quello specifico genere espressivo incorporandosi invece intimamente nella personale lettura che Sciascia fa dell'opera dell'artista agrigentino, uno dei pochissimi disegnatori puri, un «disegnatore non-pittore, un disegnatore che tutto assume ed assomma nel disegno. Se infatti, come sostiene Alain, è l'«invenzione» della linea (che «non esiste» e

<sup>378</sup> Nicolò D'Alessandro (Tripoli 1944) fa del disegno il suo principale mezzo espressivo. Utilizza un segno netto, senza sbavature, che dà il senso di un movimento costante quasi di una frenesia rappresentativa, che sa appropriarsi di memorie mitiche e letterarie per creare oggetti-emblema, immagini-icone di un'esperienza possibile (cfr. *Nicolò D'Alessandro*, Palermo, Sellerio, 1991). All'attività creativa affianca quella di critico d'arte, impegnato a ripensare le principali esperienze espressive siciliane restituendole al corso di una tradizione nazionale ed europea (cfr. N. D'ALESSANDRO, *Pittura in Sicilia. Dal futurismo al postmoderno: situazioni*, Palermo, La Ginestra, 1991; N. D'ALESSANDRO, *La situazione dell'arte in Sicilia, 1940-1988*, Catania, Centro Studi Il confronto, 1991).

<sup>379</sup> Sciascia sottolinea come Alain riconosca al disegno, in difformità rispetto alle pur ficcanti e acute considerazioni di brillanti intenditori quali Diderot e Baudelaire, una specifica identità, una natura per così dire propria, non soltanto quindi preparatoria o strumentale, cfr. ALAIN, *Vingt leçon sur les beaux arts*, Paris, Gallimard, 1931: «Le dessin est dans tous les arts, depuis l'architecture, comme anticipant et préparant, et toujours destiné à être dépassé. Voici maintenant qu'il se délivre, et se présente comme un art complet. [...] Le dessin semble être clair comme une idée est claire, par exemple dans Spinoza ; mais, ici comme là, cette transparence a des profondeurs. Si peu de moyens, et une telle perfection, même dans les moindres essais, dans un fragment, dans une main ! On accepte les tâtonnements, les retouches, le modelé, mais on sent qu'une ligne toute pure et sans épaisseur suffirait pour représenter chair, force, vie, mouvement, et par là sentiment. Que signifie le dessin ? D'où lui vient cette puissance ? De l'invention qui lui est propre, de la ligne».

«non vuole esistere») a dare eloquenza e forza al disegno, il lavoro di D'Alessandro va inteso come «una sorta di legislazione (cioè di scelta e di presa di possesso) su ciò che in natura non esiste o esiste senza esistere: e attraverso quel segno che sommamente in natura non esiste, e cioè la linea».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in N. D'ALESSANDRO, *Catalogo della mostra*, Amsterdam, Istituto di cultura per i Paesi Bassi, 1982-1983, s. n. p.

52) Nel 1984 Racalmuto dedica al suo più illustre pittore, Pietro D'Asaro<sup>380</sup>, una mostra nei luoghi della sua arte, la Chiesa Madre e la Chiesa del Monte. Sciascia che da sempre si interessa a questo artista con cui condivide il sentimento di un luogo, un'appartenenza, un'origine, cura la prefazione del catalogo, con un contributo che costituisce così una delle rare incursioni nell'opera di artisti non strettamente contemporanei o moderni. Il testo si propone di restituire almeno in parte il contesto storico-sociale in cui Pietro D'Asaro si trova ad operare, i moventi della committenza, il clima 'culturale'. Sciascia in questo senso procede ad una ricostruzione propriamente documentaria delle vicende che incrociano l'esistenza del pittore isolando emblematicamente il profilo di cinque personaggi la cui «simultanea presenza» determina le condizioni per l'esecuzione del lavoro di D'Asaro. Il testo si apre infatti con la constatazione del «mistero» che sempre costituisce una «fioritura» artistica, quel particolare fenomeno per cui «in un certo periodo e in un certo luogo viene a prodursi [...], un fervore di pensiero e di opere»: e, sul tentativo di svolgerne i termini e risolverlo, si articola l'intera argomentazione. A contrasto rispetto agli eclatanti casi del mecenatismo storico (dell'Atene periclea, della Firenze medicea o della Parigi borbonica) Sciascia avvicina un piccolo episodio di produzione artistica occorso in una periferica cittadina della Sicilia interna, con, tuttavia, 'premesse' e protagonisti altrettanto 'misteriosi'. Proprio per questo si procede a definire gli 'agenti' di tale «microstoria» (poiché «è dalle microstorie che bisogna partire per capire le grandi»): un prete, Santo Agrò «che vuole una chiesa bella e vi profonde il suo denaro», un pittore, D'Asaro, un medico Marco Antonio Alaino, un teologo, Pietro Curto, e di un eretico, Diego la Matina<sup>381</sup>, facendo dell'esercizio critico, ancora una volta<sup>382</sup>, una narrazione di esistenze, aneddotica che letterariamente reinterpretare il valore di un'opera. E quel «mistero» delle 'premesse' trova perfetta contiguità nel «mistero» che D'Asaro stesso costituisce: nella costruzione di allegorie che la sua pittura chiede di «disvelare», in quella cecità dell'occhio destro - da cui gli deriva il soprannome di «monocolo di Racalmuto» con cui è noto - che, osserva Sciascia, «avrà compensata e risolta in un certo virtuosismo e con effetti che [...] sembrano ravvisabili. Un mistero anche questo, in definitiva: da affidare ad un'oculista, prima che a un critico d'arte».

---

<sup>380</sup> Cfr. 1.2.1.24 [Art, 1984: D'Asaro].

<sup>381</sup> Protagonista della ricostruzione narrativa de *Morte dell'inquisitore*, cfr. L. SCIASCIA, *Opere [1956-1971]*, cit., pp. 643-716.

<sup>382</sup> 1. 1. I. *Scrittura d'arte come critica*.

L. SCIASCIA, *Prefazione*, in *Pietro D'Asaro «Il monocolo di Racalmuto» 1579-1647. Catalogo della mostra*, Palermo, Edizioni Galleria «Arte del Borgo», 1978, s. n. p.

53) Nel 1984 Sciascia stende la presentazione del catalogo di una nuova mostra di Bruno Caruso<sup>383</sup> in cui espone una serie di dipinti realizzati tra il 1981 e il 1984. Come in un precedente contributo<sup>384</sup> su Caruso anche qui Sciascia prende avvio citando il critico spagnolo Eugenio D'Ors laddove in particolare osserva come «la gente volgare» non sappia quanto «la ragione» sia «anche passione». Questa meditazione di D'Ors sulla pittura diventa il fulcro della lettura del lungo itinerario figurativo di Caruso che di quella passione ha fatto il suo principio 'governativo'. Ciò che più appare significativo tuttavia è il rilievo non tanto o non solo di quella «capacità di rendere (di arrendere) alla realtà una surrealtà» ma soprattutto dei mezzi espressivi che questa capacità e quella passione realizzano, ovvero il particolare uso della luce e della linea. Una luce che rivela e documenta perché inonda («democratica» sottolinea Sciascia citando Ortega); una linea che se inventa il disegno incontrando la pittura si «appropria» anche della «materia» che la forma, declinando così ulteriormente il senso di una ragione appassionata che di quel ri-ordine e di quella regola si arricchisce e vivifica.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in B. CARUSO, *Dipinti 1981-1984. Catalogo della mostra*, Roma, Edizioni La Grady, 1984, p. 5.

54) Nel 1984 Sciascia scrive un breve testo di presentazione per il catalogo della mostra che la galleria «La Tavolozza» di Palermo dedica al tema del 'paesaggio ragusano' esponendo in contemporanea, gli uni di fronte alle altre, dipinti di Piero Guccione<sup>385</sup> e fotografie di Giuseppe Leone<sup>386</sup>. Questo itinerario espositivo comparante dà modo a Sciascia di riflettere sulle specificità delle due forme espressive attraverso però la formulazione di un discorso fortemente unitario che rileva e fa proprio un movimento intenzionale comune. L'intera riflessione sembra in effetti voler confutare quel pregiudizio diffuso (il quale, sostiene Sciascia meriterebbe un posto nel *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert) che fa della vicinanza di una pittura alla verosimiglianza della fotografia, o della somiglianza di una fotografia alla capacità evocativa della pittura, supremo motivo di pregio, attraverso una sua

<sup>383</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

<sup>384</sup> Cfr., 1.2.II.13 [Cat/Mono, 1972a: Caruso].

<sup>385</sup> Cfr. 1.2.I.25 [Art, 1985: Guccione]; 1.2.II.26 [Cat/Mono, 1973: Guccione]; 1.2.II.55 [Cat/Mono, 1984b: Guccione]; 1.2.II.66 [Cat/Mono, 1989: Guccione].

<sup>386</sup> Giuseppe Leone (Ragusa 1936) è con Scianna forse uno dei più sensibili e attenti 'ritrattisti' della Sicilia contemporanea colta attraverso l'obiettivo fotografico nelle sue multiformi e contraddittorie componenti: scorci quotidiani, feste popolari, i fasti architettonici e l'infamia della povertà, il lascito barocco e la tradizione rurale, sono restituiti dal filtro del bianco e nero, finalmente svelati e irrimediabilmente allontanati (cfr. G. LEONE, S. NIGRO, *Sicilia barocca*, Milano, Rizzoli, 2000; G. LEONE, *Il matrimonio in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2003; G. LEONE, S. NIGRO, G. GIROLAMO, *Ricordi di Natale. Fotografie e novene del Natale in Sicilia*, Palermo, Kalós, 2004).



ripresa continua che subisce ogni volta un ribaltamento. Niente di peggio infatti per un dipinto il ‘sembrare’ una fotografia, come niente di peggio per una fotografia ‘sembrare’ un dipinto: direbbe di una forzatura e di un tradimento della potenzialità specifica, della loro intima vocazione. Il rapporto invece tra i lavori di Guccione e Leone entrambi vicini nell’oggetto ritratto (il paesaggio ragusano appunto) ha una più profonda radice: risiede in un comune «stato d’animo» che affratella chi in quel paesaggio è nato e vive. E le rispondenze, i rassomiglianti effetti tra le due forme espressive laddove si diano sono da intendere come omaggio, «non senza una certa ironia», alla poetica ‘altra’ del proprio ‘simile’.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in *Piero Guccione-Giuseppe Leone. Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria «La Tavolozza», 1984- 1985, s. n. p.

55) Nel 1984 Sciascia stende ancora una presentazione ad un altro volume di Piero Guccione<sup>387</sup>, *Diario parigino*, contenente un ciclo di disegni che «hanno una storia», e «una storia raccontano» quella di «una Parigi estrema e angosciata meta “medicale”, di efficienti cliniche e di prestigiosi guaritori». Lo scritto riporta in apertura una lunga citazione dalla ventesima lezione di Alain, ultimo anello di quella catena consueta di riferimenti in merito all’arte del disegno che parte da Diderot, per arrivare a Baudelaire e quindi appunto ad Alain, con cui sempre Sciascia delimita, soprattutto nelle preliminari zone di avvicinamento, il campo della propria meditazione su coloro che a quell’arte si applicano con onesta e sentita ispirazione. Guccione rientra infatti nel novero di quei pochi consapevoli della «forza» creativa della linea e della profondità della sua «chiarezza»: egli è un disegnatore-colorista, secondo quanto indica Baudelaire, che «esclude “la verità dei colori”» realizzando un tratto compiuto e autonomo, attraverso cui il tema «dell’ansietà» connessa alla malattia e alla degenza vi è sviluppato «ossessivamente, e come se in ogni cosa l’oscura apprensione si addensasse».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in P. GUCCIONE, *Diario parigino*, Busto Arsizio, Edizioni Bambaia, 1984, pp. 5-7.

56) Nel 1985 le Edizioni Arte al Borgo pubblicano, in grande formato e accompagnata da un’acquaforte di Bruno Caruso, l’intervista fatta da Sciascia a Giorgio de Chirico<sup>388</sup> in occasione della sua personale tenutasi nel 1975 alla galleria palermitana «La Tavolozza». Come si dà conto in un breve cappello introduttivo le domande furono allora sottoposte per

<sup>387</sup> Cfr. 1.2.I.25 [Art, 1985: Guccione]; 1.2.II.26 [Cat/Mono, 1973: Guccione]; 1.2.II.54 [Cat/Mono, 1984a: Guccione]; 1.2.II.66 [Cat/Mono, 1989: Guccione].

<sup>388</sup> Giorgio de Chirico (Vòlo 1888 – Roma 1978) è forse l’interprete più emblematico ed influente di quella forma percettiva ed espressiva ‘metafisica’ che insieme a Carrà e Morandi contribuì a teorizzare e a rendere operativa. La sua sperimentazione figurativa si nutre della temperie filosofica (Nietzsche, Schopenhauer, Weininger) e propria della Germania primonovecentesca e di un profondo ascendente classicista (Klinger, Poussin, Böcklin, Friedrich). Le sue architetture vuote, i suoi uomini senza volto anticipano quel gusto surrealista tanto significativo nella lettura comprensiva sciasciana sulla capacità gnoseologica dell’arte in termini metamorficamente trasformativi della realtà (cfr. L. CANOVA, *Nelle ombre lucenti di De Chirico*, Roma, Ded’A Edizioni, 2010; C. COSTANZO, *De Chirico. Il pittore portentoso*, Roma, Iacobelli, 2012).

iscritto all'artista che «le restituì poco dopo con brevi risposte, di nitida grafia. Erano risposte o sfuggenti o banali»: Sciascia osserva così acutamente che «avrebbero dovuto essere banali, o addirittura sciocche, le domande: e de Chirico avrebbe risposto con affilata intelligenza». Se dunque ad oggi principale motivo di interesse dell'intervista risultano essere proprio i temi di interrogazione come testimonianza di alcune costanti fondanti lo sguardo critico sciasciano, l'attenzione per il momento della domanda e della sua dinamica è già tutta di Sciascia. Grandissimo interesse gli suscita in particolare il rapporto di de Chirico con il fratello Alberto Savinio che reputa uno degli scrittori più rilevanti del Novecento italiano: alla complessa natura di questa relazione sono dedicate perciò le prime domande, che non mancano di valersi di quei procedimenti etimologici («Savinio [...] spiega che Chirico [...] deriva dal greco “araldo, annunziatore [...]”. Ora la mia domanda è questa: Suo fratello ha rinunciato al nome di Chirico, assumendo quello di Savinio, in osservanza alla profezia, cioè perché ci fosse un solo de Chirico araldo, annunziatore, o per evitare una certa confusione?») tanto cari a Sciascia - che del resto riflettendo altrove<sup>389</sup> proprio su Savinio già aveva avuto modo di applicare. Ugualmente non stupisce l'attenzione per il motivi dell'origine («il nascere *in nessun luogo* non finisce col costituire un luogo? E poi: non crede che il suo nascere in Grecia, con l'Italia alle spalle, significhi molto per la Sua pittura?»), della rappresentazione e del suo rapporto con la realtà e la costruzione surreale («È gratuito intendere il Suo andare *al di là del fisico* come un disprezzo per l'umanità vivente?»), e soprattutto dei rapporti tra artisti, dell'arte che ispira l'arte («Le pare che lo schema del Trionfo [di palazzo Abatellis], e specialmente per il cavallo che ne è al centro, sia stato adottato da Picasso per la famosa Guernica?»).

L. SCIASCIA, *Intervista a De Chirico*, Palermo, Edizioni Galleria Arte del Borgo, 1985, s. n. p.

57) Nel 1985 Sciascia scrive, per il volume monografico sull'opera di Enzo Patti<sup>390</sup> a cura di Eduardo Rebullà intitolato *Odori*, una nota che mutuerà quello stesso titolo nella sua successiva ristampa in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*<sup>391</sup>. Il testo è un esempio sintomatico della pulsione divagante propria del discorso sciasciano sull'arte che si lascia sorprendere dall'accensione subitanea di connessioni, dall'assonare di rispondenze e così sempre ulteriormente sospingere. La dichiarazione d'apertura oltre che di cristallino valore programmatico («Mi piacciono i pittori che nel loro immediato rapporto con la realtà – le

<sup>389</sup> Cfr. 1.2.1.19 [Art, 1981: Savinio].

<sup>390</sup> Enzo Patti (Favignana 1947) è docente di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Palermo la stessa in cui si è formato. La sua esperienza artistica è nel segno di una coltissima e inesausta opera di sperimentazione: alla pittura su tela ha infatti affiancato molto presto lavori su supporti diversi, spesso legno di pregio e di riporto, orientati da una poetica illusionistica, memore di tradizioni iconografiche importanti, come ad esempio quella bizantina. Patti costruisce opere mimetiche (leggi, libri praticabili, ecc.) elevando la prospettiva a sistema di significato (M. BENTIVOGLIO, *Incontro con Enzo Patti*, Siracusa, Zangara, 1985).

<sup>391</sup> L. SCIASCIA, *Odori*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in ID., *Opere [1984-1989]*, cit., pp. 667-670

forme, i colori, la luce – sottendono la ricerca di una meditazione intellettuale, culturale, letteraria. I pittori della memoria. I pittori riflessivi. I pittori speculativi») introduce subito la chiave operativa per la costruzione di quel «sistema di conoscenza» che riflettendo l'operazione stessa del fare artistico di Patti intende darsi ad «una libera associazione di memorie letterarie che hanno a che fare con odori e nasi». Il «sistema di conoscenza» messo in opera da Patti è infatti un «sistema degli odori [...] che va dalla realtà alla surrealtà, dal fisico al metafisico». Così, dopo aver citato, con la tipica attenzione filologica, una delle definizioni presenti nel Battaglia della voce 'odore', il discorso prosegue di suggestione in suggestione profilando una piccola rassegna di occorrenze letterarie e aneddotiche sul tema: dal Naso protagonista del celeberrimo racconto di Gogol', al breve excursus erudito sul rapporto con gli odori corporali, l'acqua e l'igiene di illustri personaggi come Goethe, Leopardi, Michelangelo, Gemitto, nel segno per tutti di una pressoché nulla idrofilia. Ancora viene citato il racconto che costituisce la definizione del lessema 'olfatto' della *Nuova enciclopedia* di Savinio, - e non manca almeno di nominare quei saggisti come Cecchi, Falqui, Praz e antologisti come Montano che di questo argomento si sono occupati - , fino alla menzione dell'opera di Lorenzo Magalotti<sup>392</sup>, genuino sforzo di una «filosofia degli odori» incaricata di tradurre nella nascente passione di un'epoca pure la sua più autentica proiezione 'spirituale'. Rispetto alla prosa («tra le più duttili, tra le più sottili») di Magalotti Sciascia evidenzia in particolare la capacità di «originalissima, sorprendente visualizzazione degli odori» che introduce ad una moderna percezione-rappresentazione sensoriale che da Baudelaire e Huysmans arriva fino a Proust, per cui «un odore si è tramutato in visione, alla visione si è aggiunto un altro odore, gli odori e le visioni si sono intrise di canto», come quello di Garcia Lorca ricordato a chiusura di questo itinerario tra gli 'odori' letterari.

L. SCIASCIA, *Nota*, in E. PATTI-E. REBULLA, *Odori*, Siracusa, Editprint, 1985, pp. 5-9.

58) Nel 1985 Sciascia scrive la presentazione al catalogo della retrospettiva su Eustachio Catalano<sup>393</sup> che la palermitana Galleria d'Arte Moderna «Empedocle Restivo» sceglie in quell'anno di dedicargli. Il testo si struttura pertanto come un ricordo personale dell'«uomo sereno e silenzioso» che Catalano è stato, restituendone un'immagine che è anche cifra della sua opera e con essa sentito omaggio al suo lavoro appartato, «alla sua serietà e sincerità, alla sua libertà, alla sua [...] forse anche felice, accettazione di tutte quelle difficoltà, remore e angustie che comporta l'essere pittore in Sicilia». La produzione di Catalano esprime infatti principalmente il sentimento di un raccoglimento e di una comunione, l'approdo, soprattutto

<sup>392</sup> Cfr., L. MAGALOTTI, *Lettere sulle terre odorose d'Europa e d'America* (1693-1705), Milano, Bompiani, 1943.

<sup>393</sup> Eustachio Catalano (Palermo 1883 – Palermo 1975) oltre che relevantissimo pittore e illustratore ricoprì per larga parte della sua vita ruoli di insegnamento nelle scuole prima e all'Accademia di Belle Arti di Palermo poi, dove tenne corsi di figura e di cui fu anche direttore. La sua poetica figurativa si lega precipuamente ai moduli dell'impressionismo e del post-impressionismo, benché nella sua lunga attività sperimenti articolazioni del segno contraddistinte da un colorismo influenzate dal gusto realista preponderante nel dopoguerra.

nelle sue propaggini finali, ad un «francescanesimo di immediata comunicazione con la natura», vissuta nelle prospettiva della propria casa sul mare. Il testo ripropone poi alcuni motivi ricorrenti delle pagine d'arte come schermaglie di dichiarata incompetenza valutativa, l'attenzione per il carattere appartato e isolano dei pittori siciliani (reso attraverso una citazione implicita che è quasi un topos<sup>394</sup> di questi scritti), e il conseguente invito ad una riconsiderazione del canone degli artisti novecenteschi meritevoli di considerazione e approfondimento.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in *Eustachio Catalano 1983-1975. Catalogo della mostra*, Galleria d'Arte Moderna «Empedocle Restivo», Palermo, 1985, pp.19-20.

59) Nel 1985 Sciascia scrive una presentazione al volume monografico dedicato all'opera del pittore e poeta Beppe Bongi<sup>395</sup>. L'artista fiorentino presenta per Sciascia molteplici motivi di interesse che il testo ben evidenzia: quello di Bongi è infatti, in primo luogo, un profilo creativo multiforme che parallelamente alla capacità di avvalersi di mezzi espressivi diversi (la scrittura poetica, la pittura, l'incisione, il disegno) sviluppa ed esplora molteplici registri. Questo carattere di sperimentazione è del resto il colore dominante del lavoro di Bongi, che per esso risignifica quella stessa componente divertita che è insita nella creazione artistica. E se Sciascia sottolinea particolarmente tale aspetto della poetica del pittore non è soltanto per rilevarne una costante strutturale ma pure perché può proiettarvi una dinamica che gli è anche propria, quella del «divertimento, insomma, dell'andare dove si vuole, del fare le diversioni che si vogliono e più precisamente, in Bongi, il tentare le sperimentazioni più nuove e il riandare alla tradizione più salda e autoctona». Un richiamo al dato nativo che fa pensare alle istanze metamorfiche ravvisate in tanta parte della produzione artistica siciliana a lui contemporanea, ma pure il rilievo di una compresenza costante tra elementi preesistenti e tensione innovatrice che delinea il motivo di un movimento circolare vicino agli andamenti della stessa scrittura sciasciana. Ma, soprattutto, effetto principe di quella natura politalentuosa<sup>396</sup> è una pittura strettamente connessa alla letteratura e alla sua tradizione. Anche a questo riguardo Sciascia, ricordando il «divertimento» di Bongi nell'illustrare il *Decameron* (e la felicità dell'operazione è testimoniata da una criptocitazione dantesco-longhiana, «ne ridon le carte») o Kafka, e la proprietà

<sup>394</sup> «Qualcuno ha detto che è di per sé una sventura essere poeta in Bulgaria: e alludeva alla ristretta conoscenza di quella lingua, all'ignoto prestigio culturale di quella nazione, alle minime possibilità di essere conosciuto e tradotto. Qualcosa di simile è per un pittore di una certa qualità che per forza di circostanze o per libera scelta voglia restarsene in Sicilia. Ne hanno pagato il prezzo tra l'Ottocento e il Novecento ... alcuni pittori che meritano di essere inseriti nella storia dell'arte italiana».

<sup>395</sup> Beppe Bongi (Firenze 1920 – 1968) artista dai vastissimi interessi letterari, compose numerosi cicli illustrativi ispirati da opere di scrittori sia 'classici' che contemporanei. Pittore dotato di acuta sensibilità coloristica (influenzato in questo senso dall'opera di Paul Klee), utilizza le masse dei toni per modellare plasticamente figure e paesaggi, particolareggiandone con dettagliata precisione le componenti vegetali di cui è appassionato osservatore (cfr. G. RENZO, *Realtà e favola: la donazione di Beppe Bongi alla Marucelliana*, Firenze, Tipografia Latini, 2007).

<sup>396</sup> Nella forma di un «doppio talento» (M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in «Contemporanea», n.3, 2005, p.20).

dell'accostamento tra le poesie dell'artista e la piccola serie di disegni montaliana realizzata per l'edizione a stampa della silloge, evidenzia e descrive un elemento che è costitutivo della sua visione dell'arte: se essenzialmente essa è sempre un rapporto, il discorso che la riflette, l'argomentazione propriamente critica, fonda se stesso sul riconoscimento di questa profonda natura relazionale, attivandosi altrettanto per mettere l'opera 'in rapporto con', 'in confronto a'. Sciascia sembra individuare però una sorta di omologia intenzionale<sup>397</sup> che rende specialmente forte il legame tra arte figurativa e letteratura tale da determinare una possibilità di autentica comunicazione e influenza reciproca. La pagina su Bongi ci dice qualcosa in più sui modi di questa interazione: essa è una forma di «mutuazione» e di «scambio», non decorativa né erudita, piuttosto un aprirsi uno spazio di reazione, e di trasfusione attivante, rigenerante.

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in *Beppe Bongi*, Catania, La Racla, 1985, pp. 11; 13; 15.

60) Nel 1985 Sciascia scrive la presentazione ad una cartella contenente quattro acqueforti di Carla Horat Albiero<sup>398</sup>. La piccola serie di incisioni, che immediatamente richiama alla memoria di Sciascia l'opera del «peintre-graveur» francese Jean Frélaud è interamente dedicata al tema dell'albero invernale, oggetto largamente rappresentato anche altrove dalla Horat, che privilegia in particolare, come già Frélaud, «quello che, spoglio, ha rami dritti e sottili che fanno raggera». Tale motivo figurativo diviene pure il fulcro della riflessione portata avanti nel testo dove gli viene riconosciuto un valore anche emblematico dell'arte incisoria *tout-court*, che sembra a Sciascia 'invernale' di per sé, «connaturata [...] all'assenza del colore, all'essenzialità delle linee, alla denudazione di ogni cosa che l'inverno opera». Ma nel lavoro della Horat c'è una componente del tutto peculiare che è propria specificamente della sua ricerca, «un che di definitivo, di pietrificato, di apocalittico». Nelle sue incisioni sembra insomma che l'artista voglia cogliere il senso e il tono di un processo per cui «rami, tronchi e radici sono fossili memorie di forme non più distinte, come tornate al caos primigenio; forme che "somigliano"». Per questo «le radici suggeriscono antropologie e zoologie fantastiche, metamorfosi appena sbazzate e drammaticamente raggelate».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in *Gli alberi di Horat*, Venezia, Centro Internazionale delle Grafica, 1985, s. n. p.

61) Nel 1986 Sciascia stende un testo di accompagnamento al catalogo della mostra di Gaetano Tranchino<sup>399</sup> alla romana Galleria «Il Gabbiano». Fin dal titolo, *Dipingi con diletto*, il contributo indica come linea di lettura per l'opera del pittore siracusano una chiave

<sup>397</sup> Cfr., I.2.II.32 [Cat/Mono, 1975: Martini].

<sup>398</sup> Carla Horat Albiero è acquafortista dotata di una sapienza tecnica non comune: sua caratteristica riconoscibile è un tratto secco, quasi asettico, che ritrae volti e memorie lontane restituendoli, propriamente nella 'luce' della loro immagine presente. All'attività grafica accompagna anche una notevole sperimentazione pittorica che fonde l'ispirazione astrattista ad una intesa ricerca coloristica (cfr. C. HORAT ALBIERO, *Attraversamenti: 1978-1998*, Palermo, Guida, 2001).

<sup>399</sup> Cfr. I.2.I.14 [Art, 1973:Tranchino]; I.2.I.29 [Art, 1986:Tranchino].

esplicitamente stendhaliana. Il percorso artistico di Tranchino diviene così nella restituzione di Sciascia esemplificazione perfetta di quel modo di vivere l'arte centrato anziché sull'aspetto produttivo e promozionale, sulla componente esperienziale e liberante del suo esercizio. Nella riflessione su Tranchino hanno così modo di convergere alcune delle più radicate idealità sciasciane sull'arte, variamente e trasversalmente diffuse negli scritti. Il primo nucleo tematico, che è anche la struttura profonda dell'argomentazione messa in opera, è appunto lo snodo che fa coincidere lo sforzo creativo in una pratica di diletto («Tranchino, stendhalianamente e savinianamente, non lavora [...] si diletta: dipinge cioè in una prolungata vacanza») subito individuata da Sciascia anche come intimamente propria tanto da fondare il «reciproco» riconoscimento da cui scatta «l'attenzione, il sodalizio, l'amicizia» che lo lega al pittore. L'essere «dilettanti», tendere all' 'esercizio' della felicità<sup>400</sup>, se per Sciascia comporta in anzitutto la scelta di non legarsi ad alcun specifico approccio teorico ma, letteralmente e 'letterariamente', praticare l'arte, attraversarla, percorrerla, incontrarla, 'vagamente' e con curiosità, per Tranchino significa lasciare «assorbire interamente la sua vita» da quell'istanza di gioia, dalla sua necessità che implica altrettanto «i "latinucci", la ricerca, l'inquietudine, il travaglio, il guardarsi dentro a volte con sgomento, e il guardar fuori con prensile attenzione e a volte avidamente: ma in una sfera sempre di "divertimento", di gioco esistenziale». Altro nucleo tematico importante è quello della memoria, che quel «gioco» sostanzia e continuamente ricrea: come spesso nelle sue pagine d'arte anche qui Sciascia ne sottolinea da un lato il movimento ricorsivo e dall'altro il suo «trasmutarsi o mutarsi in mito, favola». Ancora, i richiami letterari (Omero, Conrad, Borges) intervengono come di consueto a specchiare quelle evocazioni, quel trascorrere di «immagini», «metafore», «emblemi». E infine l'accertamento contestuale, il richiamo all'origine: di Siracusa, Tranchino «non solo serenamente vi vive, ma ne rivive i miti lontani [...] e quelli dell'infanzia: tra il mare e la campagna nei dissepoliti splendori di una civiltà impareggiabile».

L. SCIASCIA, *Testo*, in G. TRANCHINO, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria «Il gabbiano», 1986, s. n. p.

62) Nel 1986 Sciascia scrive un brevissimo biglietto augurale a Lorenzo Maria Bottari<sup>401</sup> in vista di una sua imminente mostra svizzera: il testo di ridottissime dimensioni, viene in seguito inserito nel catalogo dell'esposizione. Questo piccolo scritto presenta non pochi motivi di interesse: per suo tramite è possibile rendersi conto come nello speciale esercizio liminare che spesso Sciascia riserva alla propria riflessione sull'arte si celi una messa a

<sup>400</sup> Cfr., 1. *Fantasie di avvicinamento*.

<sup>401</sup> La poetica visiva di Lorenzo Maria Bottari (Palermo 1949) è dominata da un diligente uso del colore usato in tonalità sgargianti, dissociative, e altrettanto veggenti. Centrale anche in Bottari il dialogo con la letteratura che gli ha ispirato non pochi cicli tematici di grande interesse: recente è la serie di dipinti ispirati ad alcuni motivi ungarettiani, la guerra, la solitudine, il desiderio di vita e di morte. Notevole è poi anche il lungo sodalizio con la poetessa Alda Merini che ha ritratto più volte nel corso della loro frequentazione.

valore della marginalità, la rivendicazione del potenziale rivelativo di un punto di vista che scelga per sé il decentramento e la sfasatura. Nello stretto giro di poche righe infatti Sciascia fa balenare la forza di un'intuizione folgorante tanto più dirompente quanto più compressa dalla rapidità dell'argomentazione. L'iniziale confessione di 'incompetenza' in materia pittorica («non sono un critico d'arte; e posso anche aggiungere, in coscienza, che non mi intendo di pittura, la mia sensibilità al colore è piuttosto scarsa, amo i colori che si spengono non quelli che si accendono») è infatti seguita da una rapida allusione alla sostanza generativa l'ispirazione di Bottari: l'iconologia della devozione popolare trasfusa in mito nostalgico, memoria insieme di un antico terrore e di un antica salvezza. Un legame con il passato dunque del cui vigore è figura la strenuità del colore nell'opera di Bottari simile in ciò alle pitture «ai crocevia di campagna, a qualche angolo di strada» a cui pare richiamarsi. Si comprende in tal modo che l'iniziale dichiarazione di insensibilità al colore ha il valore del fiutare una traccia che attraverso una citazione brancatiana («se l'arte è memoria, come si fa a ricordare il verde o il turchino o il violetto mentre questi colori ci feriscono gli occhi?») porta a scoprire come il senso del lavoro di Bottari sia proprio nel suo restituire il sentimento dell'intreccio tra memoria e percezione, tra passato e sentimento.

L. SCIASCIA, [Testo], in L. M. BOTTARI, *I casi dell'amore*, Fasano-Brindisi, Skema, 1986, s. n. p. 7.

63) Nel 1988 stende un contributo per il catalogo di una personale di Carlo Mattioli<sup>402</sup>, tenutasi presso il Convento di San Francesco di Sciacca a Palermo. Il testo apre ancora una volta con una nota stendhaliana che mentre attiva la memoria del primo incontro di Sciascia con il lavoro di Mattioli, avvenuto tramite le serie di disegni e litografie evocanti *La Certosa di Parma* e *Vanina Vanini*<sup>403</sup>, riprende quella costante attenzione per l'interazione tra letteratura ed arte nella declinazione più palese delle predilette forme mutuanti dell'illustrazione. Ma oltre i tipici procedimenti aneddotici e retrospettivi, la pagina su Mattioli, si avvicina tanto al merito delle componenti materiali e formali del lavoro del pittore da arriva a formulare, con una compiutezza mai forse tanto piena, un effettivo giudizio di valore. Partendo infatti dalle impressioni d'«incanto» e d'«inquietudine» che quei primi incontri gli avevano suscitato Sciascia osserva come, sempre, la pittura di Mattioli non sia «tranquilla, appagata, che nel colore si distende e riposa; ma drammatica, contrastante;

<sup>402</sup> Carlo Mattioli (Modena 1911- Parma 1995) pittore tra i più rilevanti nel panorama artistico italiano secondo novecentesco per originalità poetica e ricerca espressiva, è stato anche notevole illustratore di opere letterarie (Stendhal, Petrarca, Boccaccio. Nel suo lavoro il nodo del linguaggio pittorico è indagato attraverso la dimensione del colore che utilizza tanto sperimentando all'estremo le variazioni di un medesimo tono, quanto per accostamenti in contrasto. La sua vastissima produzione abbraccia i soggetti più vari (nature morte, paesaggi, gruppi familiari, ecc.) e le più diverse tecniche (l'acquerello, la tempera, il disegno, l'incisione), cfr. *Carlo Mattioli. Catalogo della mostra (Parma, 20 novembre 2004-30 gennaio 2005)*, a cura di G. Marcenaro, P. Boragina, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2004; *Memoria di Carlo Mattioli: essere è non dimenticare. Opera grafica 1963-1993*, Firenze, Il Bisonte, 1994).

<sup>403</sup> Che accompagnarono effettivamente un'edizione del romanzo, cfr. STENDHAL, *Vanina Vanini*, Parma, Ugo, Guanda Editore, 1961.

“pensata” con tutto quel che il pensiero involge di drammatico, di contrastante; in un certo senso ambigua. È una pittura che vuole sciogliersi dall’oggettività senza abolirla, dalla figurazione preservandola. A prima vista, il colore sembra tutto; ma vi si scopre poi una forte armatura di disegno. Dualità che giunge ad affascinante sintesi». Del resto la sua è un’opera in confronto ideale con la storia della pittura (e Sciascia include a dimostrarlo una citazione di Vittorio Sgarbi che rileva l’ascendente di Goya), un rapporto nel segno della ripresa e della continuità ma pure agonistico e altrettanto autocentrato.

L. SCIASCIA, *La pittura di Carlo Mattioli*, in C. MATTIOLI, *Paesaggi 1972-1988. Catalogo della mostra*, Convento di San Francesco Sciacca, Palermo, Novecento 1988, pp. 7-9.

64) Nel 1988 Sciascia scrive la presentazione al catalogo della mostra di Mario Calandri<sup>404</sup> tenuta alla torinese Galleria Grafica Internazionale. Lo scritto si articola al modo di una lunga, appassionata digressione intenta a restituire la bellezza a volte silenziosa, mai appariscente, dell’arte incisoria. La produzione di Mario Calandri è quindi guardata nelle prospettive più ampie di una lunga tradizione che si intreccia al percorso di altri artisti che le si sono ‘seriamente’ e onestamente dedicati. La stessa amicizia tra Calandri e Maccari rilevata in apertura da Sciascia, dice di un tratto esistenziale comune che comporta per entrambi un certo disinteresse per il mercato e l’esibizione, e una prepotente gusto per la loro pratica, il «piacere di disegnare, di incidere, di dipingere». Si tratta a ben vedere ancora una volta di un’affinità di natura stendhaliana che ha il suo correlativo pure nella condivisa bibliofilia: Sciascia riconosce, insomma, sempre «i pochi felici», anche per distinguerli polemicamente da quanti altro non sono che confusi comunicatori, o come nel caso dell’acquaforte, disonesti moltiplicatori. Sciascia proprio ricordando come fosse stato Tono Zancanaro ad insegnarli per distinguere «tra le incisioni che niente di più sono che una moltiplicazione di un disegno e quelle che sono invece autonomamente, per necessità espressiva, incisioni», individua in una simile necessità l’origine delle acqueforti di Mario Calandri «e con dietro un’esperimentazione tecnica così lunga, intesa e sottile da non farsi sentire nei “risultati”, da “scompare”: da essere, insomma, soltanto poesia». E poi Bartolini, Telemaco Signorini, la scuola piemontese: questi i prossimi più vicini a Calandri, *peintre-graveur* che «sulla lastra sa fare a meno della pittura», nella pratica di quell’arte «difficile» anche «nell’essere amata da pochi».

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in M. CALANDRI, *Catalogo della mostra*, Torino, Galleria Grafica Internazionale, 1988, s. n. p.

---

<sup>404</sup> Mario Calandri (Torino 1914- 1993) è stato uno dei massimi incisori italiani del Novecento. Secondo Vincenzo Gatti (cfr. *Mario Calandri. Opere Scelte. Catalogo della mostra*, Torino, Spazio Don Chisciotte, 2013) Calandri è un : «artista capace, come pochi altri, di modellare la dimensione privata per farne teatro e metafora dell’intero mondo»; egli «trova nella pittura, così come nell’incisione, il terreno fertile dove far vivere le sue fantasie: senza ombra di sentimentalismi né languori costruisce un universo dove il mistero dell’esistenza viene osservato (fino alle conseguenze più intime) con tenero stupore. Anche il gioco della memoria diventa pretesto per ritrovarsi, come in un’immagine riflessa, nelle presenze di oggetti, animali, figure, fantasmi illusori e allusivi».



65) Nel 1988 Sciascia accompagna con una breve nota una cartella contenente un'acquaforte di Bruno Caruso<sup>405</sup> realizzata in occasione della Conferenza dei Rettori delle Università italiane e sovietiche intitolata *Ruolo dell'Università nell'educazione e nella formazione ecologica*, tenutasi a Palermo tra il 12 e il 15 dicembre 1988. L'incisione rappresenta l'albero di Ficus di piazza Marina antistante la sede del rettorato dell'università palermitana: Sciascia, nella propria riflessione, ne fa un «pauroso emblema della violenza e dell'imprevedibilità della natura» da un lato in continuità con l'impressione 'mostruosa' da sempre suscitagli da quella specie vegetale, dall'altro in addizione alle tragedie del sopruso oscurantista perpetrate in quella stessa piazza, anticamente sede del Sant'Uffizio, spazio di violenza insieme violentato da riconfigurazioni e restauri. Ora che in quel luogo ha trovato sede un'istituzione non violenta come L'Università, che intende promuovere un dibattito inteso alla salvaguardia, alla salvazione quel ficus di Caruso diventa altro, «simbolo» e «ammonimento: che alla mostruosità degli attentati la natura ha sempre la forza di mostruosamente rispondere».

L. SCIASCIA, *Testo*, in B. CARUSO, *Ficus*, Palermo, 12-15 dicembre 1988, s. n. p.

66) Nel 1989 in vista della pubblicazione del volume monografico su Piero Guccione<sup>406</sup> a cura di Marco Goldin Sciascia rielabora un proprio contributo pubblicato due anni prima su «El País» in occasione dell'uscita di un'edizione americana de *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa accompagnata dalle illustrazioni del pittore. Nell'ideale corrente interna che tra gli scritti segna il motivo del rapporto illustrativo tra letteratura e arte questa pagina dedicata ai disegni di Guccione per *Il Gattopardo* segna non solo una tappa ulteriore ma un punto di perfetta realizzazione di quel dialogo a cui aspira l'incrocio reciprocamente interpretante tra parola scritta e realizzazione iconica. In questa direzione Sciascia costruisce il testo con insuperabile finezza architettonica: sceglie infatti di strutturare l'argomentazione simmetricamente, aprendo con una digressione apparentemente divagante, l'elenco della lunghissima serie di titoli 'araldici' dei Lampedusa antenati dell'autore, a cui fa corrispondere il senso di un'estensione spaziale assunto come linea ermeneutica guida nella sua 'lettura' del lavoro di Guccione. Come quei titoli infatti «corrispondevano a un concreto possesso dei luoghi di cui erano nome e costituivano ricchezza e rendita» così vi è un'intrinseca dilatazione implicata nelle illustrazioni di Guccione che paiono cogliere il «dispiegarsi del paesaggio, del suo variare, del suo sciogliersi nei colori e nella luce: ma vi è implicita anche la profondità della presenza umana, della storia umana nella sua particolarità

<sup>405</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968a: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.3 [Gal, 1968: Caruso].

<sup>406</sup> Cfr. 1.2.I.25 [Art, 1985: Guccione]; 1.2.II.26 [Cat/Mono, 1973: Guccione]; 1.2.II.54 [Cat/Mono, 1984a: Guccione]; 1.2.II.55 [Cat/Mono, 1984b: Guccione].

e insomma di quel rapporto tra la natura e l'uomo per cui la natura produce una particolare civiltà e quella civiltà impronta di sé la natura: circolarità che si ripete in ogni luogo abitato dall'uomo, in ogni luogo che ha storia». Quella di Guccione è quindi una restituzione «visuale» di un paesaggio emblematico di una «condizione umana, di una storia, di un destino», dei cui meccanismi e necessità il pittore cerca di «indovinare le leggi», di, come propriamente indicato da Tommaseo, «strologare» una «irredimibile» realtà.

L. SCIASCIA, *Guccione e il «Gattopardo»*, in *Piero Guccione. Opere 1957-1989*, a cura di M. Goldin, Milano, Electa, 1989, pp. 44-45.

67) Nel 1994 viene pubblicato postumo come presentazione al volume monografico dedicato all'opera di Louis Léopold Boilly<sup>407</sup> uno scritto di Sciascia dal titolo *Les grimaces* dedicato proprio al pittore francese. Il testo è un esempio sommamente rappresentativo di come l'assunzione di un'ottica filologica strutturi l'argomentazione di una pagina: Sciascia apre infatti con una ricostruzione dei significati del termine *grimaces* che dà il titolo alla serie litografica di Boilly, costruendo a partire da essi delle catene associative che immettono lo sguardo entro una successione di prospettive coesistenti e parallele. Tale indagine semantica sul termine-insegna coincide quindi con l'atto interpretativo stesso del lavoro di Boilly, attorno cui così facendo vengono assemblati elementi svariati ma non casuali o pretestuosi che ricongiunti nella regia della progressione illuminano significati, svelano rapporti non immediati. Accertando allora che con *grimaces* possono intendersi oltre che «maschere» («volti atteggiati in maschere [...] raggelati ad esprimere sensazioni e sentimenti») le «espressioni [...] implicando nella parola l'ismo che ne è derivato», subito si immette l'opera di Boilly nel vasto corso della storia della pittura facendone un espressionista «*avant la lettre*». Ed è ancora un altro significato della parola - *les grimaces* infatti «sono anche le pieghe, le spiegazzature, i segni non regolari e casuali» - a indurre una eloquentissima reminiscenza per via fonetica. Il termine invero assuona con una voce del croato che sta ad indicare i muretti a secco: notandolo Sciascia arriva a visualizzare le immagini campestri del pittore sloveno Oton Gliha che quelli aveva eletto a oggetto privilegiato del proprio dipingere. Le «espressioni», Boilly e Gliha: con una notevole intuizione Sciascia coglie un nesso acutamente pregnante nella «analogia» che così viene a profilarsi «tra il volto umano e il paesaggio in quanto “forme” e in quanto “stati d'animo”». Sta proprio in questa capacità di afferrare quello con espressione marxiana viene indicato come «l'uomo umano, l'uomo sociale» il valore profondo dell'opera di Boilly, che si rende capace di «rappresentare il trapasso dal XVIII al XIX secolo, da una pittura “da camera” a una pittura “da campagna”».

---

<sup>407</sup> Leopold Luis Boilly (Le Bassée 1761- Parigi 1845) esegue per lo più scene di vita parigina minutamente dettagliate, con tratto al limite dell'illustrativo, non senza tuttavia una certa complessità tonale che gli deriva dalla lezione dei maestri olandesi (cfr. J. S. HALLAM, *Te two manners of Louis-Léopold Boilly and French genre painting in translation*, in «The Art Bulletin», 63, 4, Dicembre 1981, pp. 618-634; S. L. SIEGFRIED, *The art of Louis-Léopold Boilly: modern life in Napoleonic France*, New Haven, Yale University Press, 1995).

Ritraendo di preferenza il ceto nascente della borghesia «prevalentemente colta in scene che si dicono “di genere”» Boilly è certamente influenzato dai modi di Hogart e degli olandesi, ma in lui vi è anche uno scatto ulteriore, «il presentimento di Gavarni di Daumier». La serie litografica delle grimaces mostra proprio, secondo Sciascia, come quel ritratto di «volti», «stagioni, sensi, peccati» si dia «in deformazione, in caricatura». Quello rappresentato da Boilly è insomma «un mondo atono [...] senza alcun significato al di fuori della più cruda e crudele fisiologia, dei più crudi e crudeli appetiti». In questo senso Sciasci avanza ancora un'ultima associazione: ai pur diversissimi ritratti del ‘sonno della ragione’ di Goya.

lasciano che questa indagine semantica costruisca delle catene associative

L. SCIASCIA, *Presentazione*, in L. BOILLY, *Les grimaces*, Roma, Edizioni La Vite, 1994, pp. 9-10.



### III. *Il lavoro dell'arte in rivista: la collaborazione sciasciana a «Galleria»*

La rivista, di cui Sciascia assumerà la direzione nell'agosto del 1950 e che condurrà per il resto della vita fino al 1989<sup>408</sup>, anno della morte, nasce nell'agosto del 1949 a Caltanissetta su iniziativa di Calogero Natale e Nicola Basile con il titolo di «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» con l'intento di «riappropriarsi della letteratura in piena libertà, di esaltare la libertà della letteratura al di sopra di ogni valore o ideologia»<sup>409</sup>. Pubblicata fin dagli esordi dall'editore nisseno Salvatore Sciascia, «Galleria» è un esempio particolarmente rappresentativo di quella volontà di svecchiamento e di quell'effervescenza progettuale tipiche del dopoguerra che siamo andati descrivendo. Oltre a proseguire gli intenti di massima che ne avevano determinato la creazione, con la propria direzione Sciascia trasfonde alla rivista il carattere programmaticamente aperto della propria postura intellettuale e altrettanto le proprie disposizioni culturali, gli ambiti di interesse da cui, da sempre, sente di essere particolarmente sollecitato. Non è un caso allora che, proprio per via della sua influenza, sulle pagine di «Galleria» venga riservata una particolare attenzione all'universo delle produzioni artistiche che vi trovano non solo ampi margini di discussione ma pure importanti inserti di riproduzione grafica e fotografica. Per capire quale rilievo primario (e paritario rispetto al centro focale del discorso letterario<sup>410</sup>) venga assegnato alla considerazione delle arti basti tenere presente come a partire dal 1954 Sciascia ideasse «una collezioncina di testi che si affiancasse alla rivista e che uscisse con una certa regolarità in terne di volumetti dedicati, a somiglianza della rotazione triennale in agricoltura, alla poesia, alla prosa, all'arte»<sup>411</sup>, serie che prenderà poi il nome di «Quaderni di Galleria». Sciascia dunque in veste di direttore orienta con decisione i lavori della rivista verso una vigile riflessione sulle arti, a una loro messa in relazione con la realtà e con le altre forme di espressione, in un mettere vicino che è un creare le condizioni per un'interlocuzione e un dialogo come seme e principio di avanzamento, come critica e superamento. Il riferimento all'arte, il ricorso alla sua memoria, il rapporto con la sua presenza è infatti per Sciascia soprattutto un agente di problematizzazione più che di erudizione, e ciò in ragione di quella eredità genetica derivante dalla prima formazione del suo sguardo. Essa non si esercita del resto solo come generale indirizzo complessivo scoprendo altrettanto un precipitato diretto nei contributi personali alle pubblicazioni. Per questa ragione è di indubbio interesse considerare nel loro insieme le pagine sciasciane sull'arte apparse su «Galleria»: esse ci

---

<sup>408</sup> La rivista, negli anni fu co-diretta da Sciascia insieme a Mario Petrucciani prima e a Jole Tognelli poi, ai quali si affiancò anche, per un periodo, Aldo Marcovecchio, come segnala E. MONDELLO, *Gli anni delle riviste*, cit., p. 116.

<sup>409</sup> V. FASCIA, *La «Galleria» di Sciascia*, cit., p. 46.

<sup>410</sup> Quella tensione all'apertura che ne anima l'attività fa di «Galleria» un periodico particolarmente ricettivo nell'accogliere contributi sulle più svariate espressioni artistiche, come musica, cinema, teatro, ma pure approfondimenti su temi di attualità.

<sup>411</sup> L. SCIASCIA, *Introduzione*, in P.P. PASOLINI, *Dal diario (1945-1947)*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1979, p.5.

mostrano l'itinerario di un «sistema» di preferenza<sup>412</sup>, contestualizzando i propri termini di indagine per entro le coordinate di una precisa ricerca in corso, dibattuta insieme ad altri e perciò stesso, soprattutto, condivisa. Ricostruire quel percorso significa così appropriarsi di una trama di riferimenti che giustificano la pronuncia sull'opera di un artista togliendola dal ritorno autoreferenziale dell'uguale, facendo di un interesse proprio, precedente, un motivo trasformativo. Le pagine della rassegna nissena sono così a tutti gli effetti un luogo di sperimentazione critica, capace di promuovere attraverso sempre nuovamente percorribili riletture e inedite messe a fuoco una concreta esperienza di conoscenza. Molto opportunamente, dunque, in un recente studio<sup>413</sup>, Giuseppe Cipolla ha proceduto ad una descrizione degli scritti d'arte sciasciani apparsi in «Galleria», avendo cura di accennare altresì, di volta in volta, all'ispirazione tematica dei numeri che li accoglievano, o quantomeno ai contributi contigui e alle circostanze, eventualmente, di particolare influenza per l'ideazione dei testi<sup>414</sup>. Per quanto concerne la riflessione sulle arti, proprio in relazione a quella volontà di approfondimento la redazione e la direzione di «Galleria» hanno in non pochi casi scelto di realizzare numeri monografici che focalizzassero 'il punto' sullo stato della critica, rilanciandone le proposte attraverso prospettive inedite. Per tale ragione Sciascia inserisce spesso in queste pubblicazioni 'tematiche' contributi scritti precedentemente per altre sedi, accompagnandoli a scritti più recenti, innestando la propria eredità in nuova semina.

---

<sup>412</sup> cfr. G. CIPOLLA, *Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura 1949-1989». I Parte.*, in «Annali di critica d'arte», VII, 2011, p. 366-367: «Lo scrittore non ha mai nascosto la propria ostilità verso l'arte d'avanguardia o astratta, manifestando invece il suo interesse per tutte le esperienze contemporanee che andavano verso il recupero del figurativismo; per Sciascia l'arte moderna non coincide con la radicale sovversione, bensì con l'esplorazione di nuove possibilità espressive, che restino però sempre nell'ambito di un'arte come comunicazione, come espressione di idee, e non di ideologie rigide e dogmatiche. Dal realismo rinascimentale di Antonello e Laurana, a quello seicentesco di Caravaggio e Pietro d'Asaro, a quello socialista di Guttuso e Migneco, Sciascia passa quasi senza soluzione di continuità a interessi per il linguaggio metafisico di Savinio e De Chirico, al neosimbolismo narrativo di Caruso, per finire con la reinterpretazione tutta intellettuale neo-surrealista di Clerici. Si può tracciare quindi una linea di orientamento estetico nell'universo sciasciano delle arti figurative, che egli stesso definisce un "sistema di conoscenza", che va dal fisico al metafisico, sulla base di un figurativismo pittorico caratterizzato da due elementi indissolubili: la memoria e la rappresentazione, aspetti che accomunano, per Sciascia, le arti visive alla letteratura».

<sup>413</sup> Composto di due parti: una prima, G. CIPOLLA, *Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» 1949-1989. I Parte.*, cit., pp. 359-408; e una seconda che consta di un'antologia degli scritti d'arte sciasciani pubblicati su «Galleria»: G. CIPOLLA, *Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» 1949-1989. II. Parte. Scritti di Sciascia sulle arti visive del Novecento su «Galleria» (1952-1990)*, in «Annali di critica d'arte», VIII, 2012, pp. 193-269.

<sup>414</sup> Cipolla (G. CIPOLLA, *Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» 1949-1989. I Parte.*, cit., p. 372), in particolare, sottolinea esattamente che: «Nei primi anni il periodico aveva una cadenza regolare e ospitava saggi che spaziavano dalla letteratura artistica all'arte antica e moderna, con scritti rivolti anche alle problematiche sull'arte contemporanea. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, invece, cambierà in parte la sua impostazione uscendo con diversi 'numeri unici', accorpati in fascicoli doppi o tripli, sulle letterature straniere, sulla poesia dialettale o dedicati ad un determinato autore, per cui la forma rivista cede spesso spazio a vere e proprie monografie d'arte oppure a raccolte antologiche di scritti dedicati a singoli artisti [...]».

[Gal 1960-19699]

1) Nel 1964 per la serie dei «Quaderni» esce un numero dedicato a Santo Marino<sup>415</sup> con dieci riproduzioni delle sue opere: Sciascia vi contribuisce con uno scritto inteso a presentare al pubblico un artista siciliano contemporaneo di un certo rilievo, interpretato secondo i suoi tipici procedimenti ‘critici’ dell’indagine filologica, dell’attenzione al contesto geografico, della relazione con la letteratura. L’assonanza evidente dell’universo ritratto nei dipinti di Marino con il cosmo verghiano induce Sciascia a leggere l’opera dell’artista come espressione di quella «dualità» tipica di molti scrittori e pittori siciliano tra la «solitudine» propri di quel mondo contadino con l’aspirazione alla «lotta», al «“progresso della società”». Una lotta anche formale: tra la memoria della tradizione figurativa locale, e l’ispirazione che gli viene dalle grandi correnti della pittura europea («in uno svolgimento coerente, senza cedimenti alle novità e alle mode, si inseriscono fermamente nella tradizione dell’arte siciliana pur aprendosi e respirando nelle esperienze più valide della moderna pittura»). Ed è ancora una volta il tramite filologico ad aver permesso la messa a fuoco critica: quella sostanza duale, quella coesistenza tra vecchio e nuovo, si rivela infatti nella polisemia di un termine *sipale* che dice la separazione imposta dalle nuove proprietà industriali (Eni, Rasiom, Montecatini, Edison) ma anche dell’atavica solitudine contadine. Il *sipale* indagato dall’indagine sciascina diventa così figura della Sicilia di Marino, della sua pittura.

L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Santo Marino*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore («I Quaderni di Galleria, 60»), 1964, pp. 5-10.

2) Nel 1965 ancora per i «Quaderni» si dedica un numero all’opera di Jaki<sup>416</sup> altro artista contemporaneo significativo ma non diffusamente noto. L’approfondimento che gli si dedica è quindi un’occasione di darne notizia ripensandolo. Il testo è un esempio particolarmente emblematico di quella costruzione per ‘amplificazioni’ divaganti che struttura intimamente la scrittura sciascina. La pagina è ordita infatti su associazioni di idee successive che prendono inizio dalla suggestione filologica derivante dall’evocazione del significato etimologico dello pseudonimo, scelto dall’artista. «Il forte» Jaki sembra infatti fare «guerra ai demoni antichi e nuovi, alla natura e alla storia, ai mostri che la natura suscita e che il sonno della ragione produce». Di questa inesausta lotta si nutre la sua produzione che nasce

<sup>415</sup> Santo Marino (Militello 1924 - ivi, 1991) con la propria opera contribuisce a dare corpo a quella linea di ricerca pittorica di ambiente siciliano che partendo da una radicata propensione realistica intercetta uno sforzo di partecipazione emozionale tale da esitare in forme tendenti all’espressionismo figurativo e coloristico.

<sup>416</sup> Jozef Horvat Jaki (Murska Sabota 1930) è un pittore serbo animato da una prepotente vena fantastica che trasfigura gli stessi elementi naturali di cui i suoi dipinti sono affollati. Jaki ritrae infatti di preferenza, paesaggi, alberi e piante ma cogliendoli sempre nella confusività di una perenne indistinzione mutante del tutto. Per questo le sue immagini risultano fatalmente assonanti con le memorie di altre celebri, più o meno mostruose, metamorfosi, soprattutto letterarie (di Kafka, evidentemente, e di Borges, di Wells, ecc.) ma pure iconiche (si pensi a Goya).

così in risposta alla latenza di minaccia percepita, generandosi nella perfetta continuità di un personalissimo sentimento della realtà. Per questo Sciascia tiene a sottolineare che in *Jaki* quelle figure, quei mostri, «esclusivamente (o quasi) sorgono, proprio come in Goya, dalla coscienza inquieta e tempestosa e dalla reazione della coscienza alla realtà storica. Tutti i richiami che, di fronte alle sue cose, si possono fare a particolari momenti, nomi ed espressioni della letteratura e dell'arte, possono servire a noi; ma non hanno assolutamente alcun valore e significato per lui. Si definisce ed è, un primitivo». La precisazione arriva necessaria dato il fittissimo tessuto di citazioni svolto nelle righe precedenti sospinte da sempre nuove accensioni memoriali in una concatenazione che dal sonno della ragione goyano si lega al bestiario di Borges, con la sua «zoologia fantastica» attraversata di richiami vitalistici, rinascimentali, ermetici, razionalisti. *Jaki* è insomma visionario ideatore di creature incredibili, tracciate con impeto avventuroso, sospinto dall'immaginazione con le tecniche e sulle superfici più improbabili («Lotta contro i mostri e li atterra: su un foglio di carta, su una lastra di rame, sui mattoni, sui piatti, sulle pareti, sui tavoli sulla neve, su qualsiasi cosa si possa disegnare o incidere: continuamente, instancabilmente con una forza e una velocità incredibili: con tecniche inventate, o che sembrano inventate, al momento: con strumenti imprevedibili»). È tuttavia una vena fantastica innestata su solide radici: oggetto trasfigurato, mutato fino ad essere divenuto irricognoscibile è l'immaginario dell'impero asburgico in rovina che Sciascia evoca nella cifratura di celeberrimi personaggi letterari mai esplicitamente nominati nella loro rivelazione sintomatica di una spaventosa 'fine di civiltà' («nella città dell'impero erano accadute stranissime cose: a Praga lussuose case di piacere improvvisamente si erano mutate in case di lutto e mediocri commessi viaggiatori in scarafaggi; a Vienna, un consigliere in pensione si era dato a scrutare ossessivamente con un binocolo militare le finestre illuminate, in cerca di celesti terrestri veneri, mentre una dama di corte aveva trovato in una prostituta la sua controfigura da offrire al desiderio di un sultano, e sempre a Vienna, nell'organizzazione delle feste giubilari per l'imperatore, era venuto fuori l'uomo senza qualità»).

L. SCIASCIA, *Jaki*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore («I Quaderni di Galleria, 68), 1965, pp. 5-12.

3) Nel 1968 «Galleria» dedica un numero all'opera di Bruno Caruso<sup>417</sup> e Sciascia vi inserisce un proprio testo apparso come presentazione al catalogo della mostra romana dell'anno precedente<sup>418</sup>.

<sup>417</sup> Cfr. 1.2.I.9 [Art, 1969: Caruso]; 1.2.II.1 [Cat/Mono, 1965: Caruso]; 1.2.II.8 [Cat/Mono, 1968: Caruso]; 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968: Caruso]; 1.2.II.15 [Cat/Mono, 1972a: Caruso]; 1.2.II.18 [Cat/Mono, 1972b: Caruso]; 1.2.II.20 [Cat/Mono, 1972c: Caruso]; 1.2.II.47 [Cat/Mono, 1981: Caruso]; 1.2.II.53 [Cat/Mono, 1984: Caruso]; 1.2.II.65 [Cat/Mono, 1988: Caruso].

<sup>418</sup> 1.2.II.10 [Cat/Mono, 1968b: Caruso].



4) Nel 1969 esce un numero monografico di «Galleria» su Emilio Greco<sup>419</sup>: Sciascia vi partecipa con un lungo e articolato saggio attraverso cui riprende e rielabora il lungo corso di una riflessione ininterrotta sullo scultore catanese, nel segno dell'impronta erotica delle radici<sup>420</sup> e del rapporto artisticamente sostanziale (persino oltre la cristallizzazione pirandelliana) tra vitalità e forma. La costante attenzione sciasciana per il contesto da cui si origina una particolare esperienza artistica («del resto mai nessun discorso è possibile su un artista o uno scrittore siciliano se non partendo dalla Sicilia, e per tante ragioni») nella riflessione attorno l'opera di Greco viene prepotentemente riconnessa agli esiti stilistici e formali dell'ispirazione plastica dello scultore catanese. Ricordando la piccola battaglia erudita tra Meli e Basile l'opera di Serpotta Sciascia individua una dinamica che coinvolge insieme gli artisti e la stessa consapevolezza critica tale per cui il lavoro degli scultori siciliani spesso viene ad assumere i caratteri di una rifusione in cui è impossibile e controproducente voler stabilire etichette e confine. Serpotta così come Greco infatti si rifanno «a una tradizione locale, siciliana, in cui le forme che posano (che s'appoggiano, che pesano) tenacemente sopravvivono all'avvento delle forme che volano» a quelle soluzioni plastiche (come nel caso di Serpotta, il Barocco romano) elaborate altrove, e anzi con fondendosi con esse. Una breve nota biografica non fa allora che collocare ancora più tenacemente Greco in quella stessa tradizione siciliana che a Catania è peculiarmente segnata dalla presenza del teatro per sua natura fondato sulla vitalità e sul movimento corporeo. Da questa constatazione si innescano associazioni di idee alainiane e pirandelliane: a Sciascia appare infatti evidente come in Greco resti «sempre vivo questo senso della scultura come forma in cui la vita per un momento e per sempre si è fermata: con malinconia e pena; a volte; come consolazione e compenso della vita che fugge, all'amore che si consuma, più spesso». Le statue, di Greco e non solo, paiono così riprodurre l'antico enigma di dissolvenza vitale ed eternità materiale, divina: la «scultura come oggetto eterno», come «norma della "vita che pensa"». E il più 'vitale' dei segreti di Greco risiede in un «collegamento con l'antico [...] attraverso una visione del mondo essenzialmente erotica, di armonia erotica. Sorgente di questa armonia è, naturalmente, il corpo della donna; e da lei si irradia in tutte le cose: forma, ritmo, misura del mondo». L'«amore» che anima l'opera di Greco ha così il senso di un «gioco», di un'arte anch'esso: dell'Ars amatoria ovidiana, non «legato alla morte e al male», che assona con la pittura di Boucher, e i personaggi di

---

<sup>419</sup> 1.2.I.1. [Art, 1952: Greco]; 1.2.I.2. [Art, 1952: Greco]; 1.2.I.3. [Art, 1954: Greco]; 1.2.I.13. [Art, 1970: Greco]; 1.2.I.18. [Art, 1981: Greco].

<sup>420</sup> Cfr. 2. *Prospezioni*.

Brancati. La visione della scultura di greco è invero un'esperienza tattile, propriamente una carezza, cioè ci ricorda Sciascia citando l'etimologia restituita da Tommaseo, un'esperienza che «ha radici [...] nella carne» sublimata in «éclat», abbagliante e ristorante, che riscopre quei corpi «nell'antica purezza e saggezza».

L. SCIASCIA, *Emilio Greco*, «Galleria», a cura di Elio Mercuri, Caltanissetta-Roma, XIX, 3-6, maggio-dicembre 1969, pp. 192-202.

[Gal 1970- 1979]

5) Nel 1971 è a Renato Guttuso che viene intitolato un intero numero monografico. Il testo di Sciascia è la prima tappa di una sua meditazione sul pittore bagarese che conoscerà ulteriori ritorni e incrementi, secondo il suo consueto 'metodo' scrittorio<sup>421</sup>. Guttuso vi è ritratto in «luce verghiana», nella lotta con la sua angoscia originaria<sup>422</sup> di uomo siciliano, della lacerante contraddittorietà che lo abita («la difficoltà, per Guttuso, per noi, per ogni uomo che è nato in quest'isola, di vivere dopo aver fatto, dopo aver accumulato quadri o libri o denaro; la difficoltà a resistere, a non soccombere») nell'ossimoro permanente in cui si trova: ciò da cui si trae vita, il lavoro, l'arte, è ugualmente motivo di tedio e morte, cosicché la stessa costruzione di sé ricade nel viluppo di una lotta concentrica in cui ogni principio vitale e ideale si scopre reversibile («vedendolo in luce verghiana, come personaggio sconfitto nel momento stesso in cui vince, vincitore nel momento in cui è sconfitto, si capiscono tante cose di Guttuso, della sua pittura. Tutto quello che da lui vien fuori, nella vita come nell'arte, anche la sua incoerenza, s'appartiene alla profonda coerenza di quest'agonia [...] della vita che lotta contro se stessa, e cioè contro la morte. O al contrario: della morte contro se stessa e cioè contro la vita»).

L. SCIASCIA, *Guttuso a Palermo*, «Galleria», a cura di N. Tedesco, Caltanissetta-Roma, XXI, 1-5, gennaio-ottobre, 1971, pp. 142-152.

6) Il primo numero di «Galleria» del 1972 è interamente su Giuseppe Migneco<sup>423</sup>: Sciascia vi inserisce una sua breve riflessione già apparsa a corredo del catalogo<sup>424</sup> alla personale tenutasi a Palermo due anni prima.

L. SCIASCIA, [*Testo*], «Galleria», a cura di J. Tognelli, Caltanissetta-Roma, XXII, 1-2, gennaio-aprile, 1972, pp. 69-70.

7) Il secondo numero del 1972 è invece per lo scultore Giuseppe Mazzullo<sup>425</sup>. Nel suo scritto Sciascia approfondisce in particolare il paradossale statuto dell'opera scultorea («qualcosa

---

<sup>421</sup> Cfr. 1.1. I. *Scrittura d'arte come critica*.

<sup>422</sup> Cfr. 2. *Prospezioni*.

<sup>423</sup> 1.2.II.12 [Cat/Mono, 1972: Migneco].

<sup>424</sup> *Ibidem*.

che dalla vita umana trapassa nella eternità della materia o di Dio») e come lo si trovi espresso e personalmente declinato nel lavoro di Mazzullo. Ricordando in apertura come l'apparente diffidenza di Baudelaire per le sculture sembri derivargli dall'insofferenza «per la degradazione ad oggetti che il suo tempo» ne veniva facendo, Sciascia suggerisce che a caratterizzare l'arte plastica sia un legame di tipo sacrale, solenne con tra idea e materia. Ancora una citazione, stavolta da Alain pare confermarlo: «la vera scultura, rende tutto solenne, anche il movimento; essa conferisce a tutto ciò che è umano qualcosa di eterno e che partecipa della durata della materia». Di fronte all'opera di Mazzullo, «uno dei punti più vicini alla natura che l'ostinata meditazione della scultura abbia mai toccato», si ha questa stessa percezione, amplificata nel «gioco di immaginazione» di vederla sopravvivere come materia «che è pensiero» alla scomparsa dell'uomo e del pensiero stesso, ridotta a natura ma tuttavia ancora segno e memoria.

L. SCIASCIA, *Per Mazzullo*, «Galleria», a cura di J. Tognelli, Caltanissetta-Roma, XXII, 5-6, settembre-dicembre, 1972, pp. 223-224.

---

<sup>425</sup> Giuseppe Mazzullo (Graniti 1913- Taormina 1988) eccellente disegnatore, è stato uno scultore di primo piano nel panorama artistico italiano. Tipiche sono le sue figure sbazzate che ricreano i soggetti evocandoli oltre la loro realtà materiale.

[Gal 1980-1989]

8) Nel 1988 «Galleria» realizza un numero interamente incentrato sull'opera e la figura di Fabrizio Clerici<sup>426</sup>. Sciascia vi contribuisce con uno scritto composto in precedenza in occasione della mostra palermitana di Clerici del 1973<sup>427</sup>.

L. SCIASCIA, *Clerici e l'occhio di Redon*, «Galleria», a cura di I. Millesimi, Caltanissetta-Roma, XXXVIII, 1-2, maggio-agosto, 1988, pp. 240-245.

9) Sempre nel numero monografico che «Galleria» dedica a Fabrizio Clerici<sup>428</sup> nel 1988 compare un altro scritto sciasciano dedicato all'artista. A partire da una suggestione letteraria Sciascia traccia la linea di un percorso interpretativo dell'opera di Clerici interamente informata da una prospettiva metamorfica a cui come forse in nessun altro scritto d'arte viene associata e quasi sovrapposta senza residui l'idea stessa del surrealismo, spingendosi fino ad adombrare la possibilità che se il surrealismo coincide con la metamorfosi stessa, con i suoi «miti», allora l'arte *tout-court* necessariamente cela come cifra segreta un'essenza surrealista. Alla luce di tale ipotesi Sciascia intesse una vorticante strategia argomentativa al cui apice iniziale pone acutamente la menzione del «mode d'emploi», le istruzioni per l'uso, di Queneau ai propri *Cent mille milliards de poèmes*<sup>429</sup>, richiamando così con essa una dimensione 'potenziale', l'orizzonte della proliferazione infinita, su cui disporre la riflessione attorno al lavoro di Clerici, ai suoi disegni composti e compositi, combinatori anch'essi come la scrittura e la conseguente 'lettura' di quei componimenti. Per entrambi si tratta infatti di aprirsi a «qualcosa di inesauribile rispetto alla vita umana», qualcosa il cui senso conclusivo, definitivo è destinato a sfuggire. Perché nella dinamica combinatoria abita naturalmente la direzione della circolarità di modo che ogni verità raggiunta, l'idea, l'immagine e la parola arrivando al nucleo, alla sostanza toccano con la fine il principio: «a somiglianza del gioco di Queneau e di Clerici forse è fatto il mondo: una continua creazione combinatoria». E un'altra suggestione inevitabilmente nasce da tale consapevolezza: «se tra noi e questi disegni non ci fosse stato il movimento surrealista, il surrealismo di "denominazione controllata" come i vini, ci basterebbe la parola cui si intitolano per assumerli e definirli: metamorfosi. E non solo: ma li vedremmo anche come di specie rinascimentale e italiana, come una ricerca di punti di vista e di prospettive interne, interiori: e sarebbero tout-court da definire prospezioni: misteriose secrezioni ed efflorescenze, oscure cristallizzazioni, pietrificata commistione di elementi. Un giacimento di metamorfosi già avvenute, insomma»<sup>430</sup>.

<sup>426</sup> Cfr. 1.2.II.25 [Cat/Mono, 1973: Clerici]; 1.2.III.9 [Gal, 1988b: Clerici].

<sup>427</sup> Cfr. 1.2.II.25 [Cat/Mono, 1973: Clerici].

<sup>428</sup> Cfr. 1.2.II.25 [Cat/Mono, 1973: Clerici]; 1.2.III.8 [Gal, 1988a: Clerici].

<sup>429</sup> R. QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

<sup>430</sup> Cfr. 2. *Prospezioni*.

L. SCIASCIA, *Per «Volte Face» di Fabrizio Clerici*, «Galleria», a cura di I. Millesimi, Caltanissetta-Roma, XXXVIII, 2, maggio-agosto, 1988, pp. 137-139.



## 2. Prospezioni

«Dove tutto il mio sguardo si fa eguale/  
ai miei confini, riposando»  
Franco Fortini, *Vice Veris*





## 2.1. I ‘maestri del diletto’: una critica in dialogo

«Pensare vuol dire oltrepassare»  
Ernst Bloch, *Il principio speranza*

«Esercizio della ragione e sentimento/  
sono due cose e vivacemente si legano/  
come la rosa è forma di mente e stupore»  
Franco Fortini, *Ultime sulle rose*

### *Scrittura critica come essai di fronte al lavoro delle immagini*

L’attraversamento puntuale del frammentato *corpus* costituito dalle pagine sciasciane sulle arti, restituisce, come indice più evidente, la presenza di una costellazione di rimandi, una trama di *auctoritates* che ordisce il tessuto delle riflessioni cadenzando con continuità di riferimenti la persistenza di nuclei tematici irradianti assurti a vere e proprie lenti interpretative. Se ritrovare un simile procedere argomentativo anche in queste zone liminari dell’opera sciasciana non sorprende come parte di quella pervasiva «retorica della citazione»<sup>431</sup> che ne struttura fondamentalmente e trasversalmente le costruzioni discorsive, altrettanto esso richiede nel, in parte, differente contesto «funzionale»<sup>432</sup> della scrittura di materia artistica ulteriori indagini e accertamenti. I numerosissimi inserti disseminati in quelle pagine non fanno del resto che confermare una ben nota rosa di ‘maestri’ alla quale da sempre è andata la predilezione di Sciascia, e di cui la critica si è diffusamente occupata contestualizzandone il valore, riconoscendo debiti, adesioni e distanze, finanche facendone motivo di riassuntive categorizzazioni della sua esperienza intellettuale<sup>433</sup>. Che l’operare

---

<sup>431</sup> Individuata e descritta in R. RICORDA, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in ID., *Pagine vissute. Studi di Letteratura Italiana del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp.153-178, nell’ambito della produzione sciasciana ‘d’invenzione’ che tuttavia può essere in parte trasferita agli scritti d’arte nella simile funzione di restituire «un discorso essenziale per determinare la posizione ideologica di Sciascia stesso» (Ivi, p. 155) e di apportare «come la figura retorica [...] un *surplus* di senso, in quanto non solo designa un pensiero, lo comunica, cioè lo denota, ma ne esprime il valore affettivo, manifesta una certa modalità di visione che lo scrittore vi ha impresso: vi aggiunge, insomma, una dimensione connotativa» (Ivi, p.164).

<sup>432</sup> Cfr. I.1.II *Una scrittura allo specchio: in funzione d’altro?*. Altrove invece, in contesti più prettamente narrativi e finzionali è auspicabile un approccio che ponga in primo piano la semantica iconica, e il relativo coefficiente ermeneutico della loro menzione.

<sup>433</sup> Molti valentissimi studi hanno indagato debiti e influenze della scrittura sciasciana: in riferimento alla saggistica si ricordi almeno P. DE MARCHI, *Sciascia controluce. Maestri e modelli nei saggi e in Nero su nero*, in *Sciascia, scrittore europeo*, Atti del Convegno internazionale di Ascona 1993, a cura di M. Picone, P. De Marchi e T. Crivelli, Basel, Birkhäuser Verlag, 1994, pp. 247-266. Alcuni motivi dell’opera sciasciana sono diventati, per la critica, tematiche di indagine di lungo corso: il razionalismo dell’autore, per esempio, e il suo ascendente illuminista è divenuto una delle chiavi di lettura privilegiate nell’accostarsi alla sua produzione, cfr. G. P.

letterario di Sciascia sia un costante dialogo con i 'passati', che ogni atomo verbale, la parola stessa nell'atto di farsi voce sia in tal modo stratificazione di senso e di memoria, riconoscibile processo di evoluzione filologicamente semantizzante e di amplificazione cognitiva, è, dunque, dato ampiamente acclarato (e immediatamente verificabile): in questa sede non si intende, perciò, limitarsi a inventariare occorrenze per molti versi, dunque, attese, quanto piuttosto procedere nell'ottica di una ri-lettura e ri-composizione di quelle 'interferenze' all'interno di un'analisi che intende appurare il grado e il ruolo del differimento scritturale dell'aperto esercizio critico sciasciano, la cui specificità è sempre altrettanto precipitato diretto di una complessiva identità espressiva<sup>434</sup>. Ora, che una tale identità si sia formata anche dal lavoro di pressione esercitato dalla 'calda' eredità di alcune precedenti, inesauribili esperienze letterarie riporta alla necessità di riconsiderare quegli esempi autoriali come 'modelli' operazionali di volta in volta reinterpretati nei e dai diversi contesti, come agenti, al contempo, di fondazione e mutamento. Considerare più da vicino quel 'sistema' di menzioni significherà allora non solo tracciare una mappatura che identifichi e circoscriva i poli di influenza e interferenza rappresentati dagli autori assunti da Sciascia come termini di confronto formativo e interlocutivo ma pure tornare con cognizione approfondita alle considerazioni di ordine generale che ci avevano condotto alla soglia dell'incontro con gli scritti d'arte, e, così, proseguirle. Se osservati di sorvolo gli innesti citazionistici che abitano le pagine di argomento artistico possono essere considerati nel loro insieme e testati come un organismo unitario con fisiologie e ragioni sue proprie che mentre palesa la costante posturale di un'attenzione all'arte espressione di una comprensiva gioia dell'intelligenza e di una vocazione al diletto, indica una linea di elezione cognitiva e stilistica che immediatamente delimita un ambito di pensiero e scrittura marcatamente connotato in senso saggistico. Gli autori<sup>435</sup> che maggiormente vengono raccolti attorno l'intimo dibattito dell'argomentazione sciasciana sono infatti, partecipi di quel tipico abito scritturale scettico e divagante che ha il suo fondatore e 'campione' in Michel de Montaigne<sup>436</sup>. Pure a tale riguardo, allora, nessuna sorpresa: non c'è forse, da parte degli

---

PRANDSTRALLER, *Il neo-illuminista*, in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, a cura di A. Motta, Manduria, Lacaita, 1985, pp. 173-180; R. LUPERINI, *Sciascia, la naturalità e il razionalismo*, in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, cit., pp. 341-344.

<sup>434</sup> Cfr. *I.I.I. Scrittura d'arte come critica*.

<sup>435</sup> Le citazioni hanno ricorrenza per così dire tematica, e sono spesso riproposte come pietra di paragone e appoggio 'teorico' in riferimento ad autori diversi che usino una medesima tecnica o trattino uno stesso soggetto. Le pagine dedicate all'opera di acquafortisti si riferiscono quasi sempre alle riflessioni di Baudelaire sull'incisione, quelle sul disegno alle considerazioni sulla linea di Alain e di Diderot; ancora quelle sulla pittura citano Degas e Valéry, ma anche, ora in un'ottica più sociologica e filosofica Ortega y Gasset, ora in una più estetico-poetologica Praz e D'Ors. La pubblicistica di Cecchi e Alain resta comunque un riferimento anche stilistico costante. Quest'ultimo in particolare è forse l'autore citato con più frequenza: le sue *Venti lezioni sulle belle arti* e il suo *Sistema delle arti* ricorrono costantemente nella trama delle argomentazioni a rintracciare nella costituzione formale delle opere un controcanto di senso, si vedano a riguardo i passi citati puntualmente in cfr. *I.2. Il corpus degli scritti d'arte*.

<sup>436</sup> Come già è stato ricordato (cfr. *I.I.I. Scrittura d'arte come critica*) Sciascia si è più volte, direttamente espresso sul valore dell'opera montaigneniana: in particolare cfr. L. SCIASCIA, *Duecento anni dopo*, in *Fatti*

studiosi, opinione più largamente condivisa di quella che legge l'opera sciasciana come un'eccezionale manifestazione di uno spirito umanisticamente moralista proprio, oltre che dell'antesignano Montaigne, dell'illuminismo più lungimirante e fecondo<sup>437</sup>, e, in quanto tale, votata geneticamente alla forma-saggio, sollecita e curiosa, centrata e dispersiva, pietosa e corrosiva. La «“materia saggistica”» di cui sempre «consiste»<sup>438</sup> la produzione letteraria sciasciana si realizza tuttavia negli scritti d'arte a un gradiente di nettezza inusitato come se l'incontro con un'alterità autoriale e segnica costituisse per essa il catalizzatore ad una decantazione degli elementi instabili che la costituiscono e per i principi dinamici che ne determinano la possibilità formalizzante. Le pagine dedicate da Sciascia all'arte sono per questo forse le punte di più limpida realizzazione di quella tensione ideale *ad quem*<sup>439</sup> che è l'essenza stessa del divenire saggistico, in quanto meno soggiacenti all'aggravio di irriducibili componenti cronachistiche e documentarie o allo scarto prospettico di quelle narrative e apologetiche, incarnando, nel loro esercizio 'contaminate', la vocazione montaigneniana al dibattito e alla glossa<sup>440</sup>, che ha per 'metodo' la porosa struttura del dubbio argomentativo. In riferimento all'arte, tuttavia, la preferenza estensiva di Sciascia per il *modus* saggistico va articolata più in dettaglio appunto verificando le implicazioni dell'imponente sperimentazione dell'opera montaigneniana. Quello di Montaigne infatti è un complesso magistero formale di cui Sciascia sa raccogliere il lascito problematico, non solo, dunque, in quanto stile di un'intenzione scetticamente demistificante, ma pure come strumento di sondaggio esplorativo, messa a profitto del pensiero critico che nello scoprire il proprio potenziale immaginativo realizza in sé e attraverso di sé il nuovo. Invero, nella riflessione montaigneniana, l'umana facoltà di ragione si intreccia a doppio filo, com'è

---

*diversi di storia letteraria e civile*, in ID., *Opere [1984-1989]*, cit., pp. 687-691. Su rapporto Sciascia-Montaigne si tengano presenti oltre al citato F. GARAVINI, *Sciascia e Montaigne: breve storia di un malinteso*, cit., anche G. PANELLA, *L'identità impossibile. Tra Montaigne e Pirandello: il prisma storico di Leonardo Sciascia*, in «Quaderni Leonardo Sciascia», n.4, in *Un paese indicibile*, a cura di R. Cincotta, Milano, La Vita Felice, 1999.

<sup>437</sup> Da Sciascia accoratamente approfondito e sinceramente ammirato, cfr. L. SCIASCIA, *Il secolo educatore*, in ID., *Cruciverba*, cit., pp. 1006-1016. Sul rapporto sciasciano con l'eredità illuminista si vedano anche: G. S. SANTANGELO, *Leonardo e la statua. Note di lettura su Sciascia e l'illuminismo*, in *Non faccio niente sema gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese.*, Atti del Seminario di Roma 1995, a cura di M. Simonetta, «Quaderni Leonardo Sciascia», 1, Milano, La Vita Felice, 1996; e E. F. BERNARDINI NAPOLETANO, *Illuminismo e utopia nell'opera di Leonardo Sciascia*, in «Avanguardia», 5, 1997.

<sup>438</sup> E. ZINATO, *Lo strazio e la luce. L'esordio poetico di Leonardo Sciascia*, in «Istmi», n.17-18, 2006, p. 15.

<sup>439</sup> T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012, p. 14-15: «Il saggio infatti non soltanto non si cura della certezza scevra di dubbio, ma ne denuncia persino l'ideale. Si inverte nel procedere che lo porta al di là di sé stesso, non nella archeologizzante ossessione dei fondamenti. I suoi concetti brillano della luce di un *terminus ad quem* che gli rimane sconosciuto e non invece di un manifesto *terminus ad quo*, ed è qui che il suo stesso metodo esprime l'intenzione utopistica. I suoi concetti vanno esposti in maniera che si sorreggano a vicenda e che ciascuno riceva la propria precisa articolazione soltanto dalle figurazioni che forma nel rapporto con altri».

<sup>440</sup> Come fa notare Auerbach il nucleo originario degli *Essai* montaigneniani si originò come commentario di lettura, cfr. E. AUERBACH, *Montaigne scrittore*, in ID., *Da Montaigne a Proust*, Bari, De Donato, 1970, pp. 13-14: «Il profano Montaigne fu il primo a scrivere da profano sugli argomenti più importanti, e pur non scrivendo in realtà per nessuno ma solo per sé stesso, tuttavia formò una comunità di profani [...]. Egli scrisse il primo libro dell'autocoscienza laica. Ma la sua origine era una specie di commento alle sue letture. Leggeva moltissimo: gli scrittori dell'antichità, gli italiani, i contemporanei, soprattutto storici e moralisti». Si noterà incidentalmente che la fitta presenza di inserti autoriali altri nella scrittura sciasciana arriva spesso a farla somigliare a un personale resoconto-commentario di lettura alla prova dell'esperienza.

visibile dai suoi esiti discorsivi divaganti e associativi, con la stessa «potenza» dell'immaginazione: da un siffatto, ininterrotto scambio deriva una percezione della loro fisionomia simile non tanto ad una topica che li articoli in differenze qualitative, quanto piuttosto ad un flusso talmente continuo da configurarle al limite della reversibilità reciproca, al modo di livelli o gradi differenti di una stessa, comprensiva possibilità di pensiero<sup>441</sup>. È questo nesso 'esistenziale', letteralmente fisiologico in virtù della «stretta congiunzione dello spirito e del corpo, che si comunicano reciprocamente le loro condizioni»<sup>442</sup>, a fare dell'esercizio razionale un principio non solamente di accertamento e ri-appropriazione conoscitiva ma di effettiva modificazione e progressione. In un recente contributo Nicola Panichi oltre ad indicare come questo legame costituisca il «presupposto dell'antropologia montaignana»<sup>443</sup> acutamente rileva come negli *Essai* si determini una connessione profonda tra lo sforzo ragionato-demistificante dell'esercizio razionale e, appunto, tale sistema percettivo-immaginativo nella messa in opera di una scrittura in tal senso animata dalla

persuasione che la *puissance de l'imagination* si sperimenti soprattutto nella potenza della metamorfosi, del *passage*. Se la proliferazione degli esempi va nella direzione di rimarcare la funzione principe dell'immaginazione in tutti i campi dei *desiderata* umani (informare la materia tramite immagini produttrici di energia), essa consente di vedere al di là del visibile<sup>444</sup>.

Se dunque, per un verso, la perpetua pulsione al 'movimento' facilmente si intuisce effetto del principio critico informante *tout-court* la logica discorsiva della forma saggistica in favore della quale, per questo, Sciascia pienamente opta facendone propria l'inflessa spinta propulsiva - quello spostare sempre oltre l'argomentazione che va a costituire l'essenza del suo esercizio riflessivo -, per l'altro, la divagazione viene costruita come occasione ermeneutico-esperienziale, resa al contempo ad una 'indiretta' restituzione di realtà<sup>445</sup>. La componente 'plurale' dell'esercizio raziocinante montaigneniano, l'impasto critico-creativo che lo sostanzia, è così l'aspetto da cui Sciascia sembra sentirsi maggiormente attratto mutuandolo in sé come consapevole attenzione nei riguardi della dimensione trasformativa dell'esistente, nella declinazione che essa assume nel linguaggio interno all'esperienza dell'arte e nel discorso che di quella intende argomentare. Le pagine sciasciane sull'arte paiono in questo senso una resa cristallina della coscienza del potenziale metamorfico dell'immaginazione e del suo riversarsi, senza soluzione di continuità, nella processualità

---

<sup>441</sup> Tanto che terminologicamente, come è stato evidenziato in N. PANICHI, «*Fortis imaginatio generat casum*». Montaigne e la '*puissance de l'imagination*', in «Rinascimento», LI, 2011, p.48 i plessi della razionalità e della fantasia negli *Essai* vengono a costituirsi come interscambiabili: «Il termine *imagination* si identifica, infatti, con *raison*, con lo 'spazio' o campo psichico, laddove anche *fantasie/imagination* verrebbe di fatto a costituire una coppia sinonimica».

<sup>442</sup> M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, Milano, Adelphi, 1970, volume I, libro I, capitolo XXI, p.135.

<sup>443</sup> Ivi, p. 52.

<sup>444</sup> *Ibidem*.

<sup>445</sup> Cfr. I.I.I. *Scrittura d'arte come critica*.

critica tanto da farne una delle dominanti di attraversamento tematico e interpretativo di fronte alle opere, e una prolungata, se non costitutiva, figura sintattica, fondata su periodi alternanti procedimenti di proliferazione ininterrotta ad arresti di ripresa e verifica, che struttura le argomentazioni<sup>446</sup>. L'insistenza allora con cui nei suoi scritti Sciascia guarda alle esperienze artistiche come ad una fenomenologia della metamorfosi deve probabilmente essere intesa proprio in ragione di quel doppio binario di raziocinio e fantasia vettore di movimento e trasformazione che la meditazione montaigneiana gli fa cogliere come originante l'esperienza sensoriale. In quel movimento che è scoperta e sperimentazione, escursione ed escursione, uscita da sé stessi ed incontro con l'altro sta la realizzazione, propriamente la «gioia», degli esseri sensibili, predisposti a percepire, ad accogliere quanto è fuori, così interiormente amplificandosi e intellettualmente estendendosi. Le esperienze che vengono dal corredo sensoriale (vista, tatto, olfatto, gusto), introducendo stimoli per via corporale, producono affezione, generano emozioni e passioni, e, più importante ancora, costituiscono gli elementi su cui l'intelletto ragiona, riconfigurandoli e gestendoli complessivamente: 'affetto' e contemplazione vanno insieme, in quanto «entrambi in qualche modo partecipano dell'altro: intellettualmente sensibile e sensibilmente intellettuale»<sup>447</sup> tale è il carattere dell'essere nel mondo montaigneiano. Per questa via tanto materialmente esistenziale la riflessione tende a coincidere con l'autobiografia, ossia con un racconto attraverso cui prende corpo e voce un'esperienza particolare che diviene origine e oggetto del ragionamento<sup>448</sup>. È propriamente da questo incrocio che Montaigne si rende capace di far passare uno sviluppo autenticamente originale delle potenzialità del pensiero razionale, aprendo la strada a quanti tra i suoi migliori epigoni faranno di quella componente creativa così fortemente implicata con il flusso della vita un effetto luce potente, non da ultimo sul lavoro dell'arte che quel nesso esprime<sup>449</sup> e canta. Il profilo individuale che una

<sup>446</sup> Cfr. 2.2. *Un'idea di metamorfosi*.

<sup>447</sup> N. PANICHI, «*Fortis imaginatio generat casum*». Montaigne e la 'puissance de l'imagination', cit., p. 61. Panichi chiarisce anche le fonti di una simile concezione: da un lato Valla (secondo cui «l'unità psicosomatica» si compone «di un unico piacere, del corpo e dell'anima» tale per cui «non è quasi corporeo ciò che pensiamo, in quanto visto, udito, percepito con i nostri sensi, e non è da qui che nasce la contemplazione?») dall'altro Ficino (nei cui testi «il piacere» stabilisce «una piena corrispondenza tra sensibile e intellettuale» da cui Montaigne procederà alla «sensualizzazione della ragione stessa»).

<sup>448</sup> Cfr. S. MASPOLI GENETELLI, *Il filosofo e le grottesche*, Roma, Antenore, 2006, p. 97-99: «Gli *Essais*, Montaigne lo ripete più volte, sono il frutto fedele della sua natura individuale: "Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice car c'est moi que je peins" [...]. La stessa novità della forma letteraria degli *Essais*, caratterizzata da un'apertura estrema che lascia spazio e addirittura mette in primissimo piano il crearsi, lo stratificarsi e il trasformarsi dell'opera, e lo stesso mobilissimo andamento del testo, fatto di passaggi improvvisi da un tema all'altro, sono il risultato di una precisa Weltanschauung e di un preciso intento enunciativo. Montaigne parla di un uomo percepito come "diverse et ondoyant" e di un mondo che non esita a definire "une branloire pérenne"; parla in quanto uomo soggetto a mutamenti continui».

<sup>449</sup> Merleau-pontinamente l'arte, in particolare la pittura, non rappresenta o mima o simula ma «esprime» al modo del «corpo simbolico», i nessi che ci legano all'unità del reale, cfr. M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 23-24: «La pittura risveglia, porta alla sua estrema potenza un delirio che è la visione stessa, perché vedere è avere a distanza, e la pittura estende a questo bizzarro possesso tutti gli aspetti dell'essere, che devono in qualche modo farsi visibili per entrare in lei. [...] la pittura [...] dona esistenza visibile a ciò che la visione profana crede invisibile, fa in modo che non ci occorra un "senso muscolare" per avere la

siffatta prospettiva ‘autobiograficamente’ euristica assume è tuttavia accolto e ripreso da Sciascia<sup>450</sup> non soltanto per essere espressione di un fondamentale atteggiamento gnoseologico antidogmatico e scettico<sup>451</sup> ma pure per lo stare in prepotente relazione con una profonda istanza vitalistica<sup>452</sup> che altrettanto radicalmente pertiene alla sua attenzione per il ‘reale’, non altrimenti assumibile se non attraverso uno sguardo ontologicamente fondato da quel binomio strutturante. Non si tratta quindi soltanto di un’ottica di ordine contenutistico-figurativo quella che fa preferire a Sciascia artisti inscrivibili per entro una linea sperimentale orientata a ‘individuare’ la continuità del divenire evenemenziale all’interno di un più vasto sentimento di coinvolgimento ambientale, ma pure di una verifica sul piano emotivo-cognitivo della componente mediatizzante che sia la sensorialità che la riflessione implicano. Sembra così stabilirsi una paradossale analogia tra quella percezione vitalistica e forma saggistica: se la prima si esplicita soprattutto come apertura all’infinita trama di serialità possibilitanti, riconoscimento dell’essere in relazione piuttosto partecipativo che logico, esperienza di appartenenza, di sprofondamento nella realtà che ha il piacere dell’impossessamento, essa altrettanto rimanda, proprio nella misura in cui sembra muoversi in una dimensione più estatica che conoscitiva, ad una simile dinamica grazie alla quale il saggio, come ha perfettamente indicato Adorno «si immerge nei fenomeni culturali come in una seconda natura»<sup>453</sup>, attraverso un’opera di mediazione non più sensoriale bensì ragionativa e tuttavia ugualmente non coercizzante, implicativa al punto che «allo sguardo del saggio la seconda natura acquista consapevolezza di sé come prima natura»<sup>454</sup>. E,

maggiore è l’energia con la quale il saggio sospende il concetto di una realtà prima e si rifiuta di ricavare dalla natura i fili della cultura, maggiore sarà anche la radicalità con la quale esso riconosce l’essenza naturale della cultura stessa. Si perpetua in quest’ultima e fino ai nostri giorni, il cieco nesso naturale, il mito, e proprio su ciò il saggio riflette: il suo tema è propriamente il rapporto tra natura e cultura. Non per nulla invece di

---

voluminosità del mondo. Questa visione divorante, spingendosi al di là dei “dati visuali”, si apre su una trama dell’Essere di cui i messaggi sensoriali discreti sono solo le interpunzioni o le cesure, e che l’occhio abita, come l’uomo la sua casa».

<sup>450</sup> Si ricordi come in *I.I.I. Scrittura d’arte come critica* sia emersa una pervasiva progettualità a fare storia e critica d’arte come lettura e costruzione biografica e autobiografica.

<sup>451</sup> Riguardo lo scetticismo montaigneniano è stato giustamente notato in G. BOTTIROLI, *Per una lettura degli Essai*, in «Entymema», VII, 2012, p. 27 : «Bisogna chiedersi tuttavia se il termine *scetticismo* sia corretto e adeguato per cogliere lo stile di Montaigne nella sua straordinaria originalità filosofica e stilistica – qui per *stile* si dovrà intendere non soltanto la modalità espressiva, bensì il modo di pensare. I *Saggi* so-no forse un’opera che non ha ancora incontrato lettori all’altezza della sua novità. [...] per analizzare un movimento di pensiero che consiste nel legare, e non solo nel contrapporre, gli opposti».

<sup>452</sup> Il vitalismo è qui quella tensione virtuosa alla voluttà propria della ricerca montaigneniana, ma pure il sentimento di un armonia delle parti e della partecipazione congiunta al reale di ascendenza umanistico rinascimentale (si tornerà sulla nozione e sul suo ruolo all’interno delle pagine sciasciane, cfr. 3.1. *Una ricerca genealogica*) che non ha quindi il senso becero e superficiale di una male intesa volontà di potenza e di dominio, o di esibizione virilmente muscolare tipica della propaganda fascista verso la quale Sciascia mostra di nutrire fastidio, cfr. L. SCIASCIA, *Invenzione di una prefettura*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in ID., *Opere [1984-1989]*, cit., pp. 592-608.

<sup>453</sup> T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in cit., p. 21.

<sup>454</sup> Ivi, p. 22.

«ridurli», il saggio si immerge nei fenomeni culturali come in una seconda natura, una seconda immediatezza, per distruggere, con tenacia, la loro illusione<sup>455</sup>.

I caratteri peculiari con cui Sciascia realizza il proprio ragionamento sul lavoro dell'arte in questo senso rispecchiano l'istintiva consapevolezza dell'essenza culturale e di ogni esperienza artistica e delle immagini stesse, attraverso una forma discorsiva multiformemente sostanziata da una natura di mediazione. Del resto se nel suo insieme la scrittura di Sciascia risulta tanto fortemente calamitata dall'orbita saggistica è proprio perché in essa si esprime una modalità conoscitiva affine al suo pensiero, da un lato volutamente a-teorico e procedurale dall'altro sempre intimamente votato alla mediazione, quale effetto di una complessiva vocazione intellettuale. Tuttavia quella connotazione sensuale e vitalistica propria della lettura-scrittura visiva sciasciana scuote la con-clusione dell'universo 'culturale' figurando un oltrepassamento dello stesso orizzonte saggistico e aprendo nel suo discorso un varco ad una esperienza diretta di alterità. Mentre infatti dal punto di vista creativo l'immagine appare come una zona di mediazione, il campo di inferenza tra soggetto e mondo, dal punto di vista fruitivo essa può coincidere con uno spazio di intelligibilità mentale che feconda il ragionamento riscattando la stasi potenziale dell'iperverificazione scettica attraverso la sua non riducibilità linguistica, e dunque, l'impossibilità di essere negata, logicamente invalidata, o razionalmente annullata<sup>456</sup>. In considerazione di un simile doppio movimento delle immagini sarà necessario interrogarsi sulle ricadute gnoseologiche che l'oggetto-visivo, costituito delle produzioni artistiche, determina per la via saggistica della critica. Nel suo essere «in funzione di» la scrittura d'arte, anche sciasciana nei modi parziali e distintivi che le sono propri, domanda di verificare cosa comporti l'evocazione di 'immagini', pur nei termini che si dicevano<sup>457</sup> di solo riecheggiamento, di polo tensivo *in absentia*, all'interno di un discorso impostato dalla programmatica messa in discussione del dato culturale (ma pure percettivo), dalla ricerca di una rifondazione dell'accordo preliminare con il proprio uditorio attraverso la ricostruzione semantica dei significati anche per via filologico-archeologica. Si avrebbe allora da un lato un'argomentazione verbale strutturalmente minacciata di dissoluzione da un'implacabile esercizio di ripresa e scomposizione dei dati di partenza; dall'altro il 'potere' delle immagini, la loro specifica capacità di essere catalizzatrici di riconoscimento empatico e attraverso di esso di passaggio valoriale, di trasmissione effettiva (e affettiva) tra 'altri' in relazione (quella semiotica tra

---

<sup>455</sup> Ivi, p.21.

<sup>456</sup> Cfr. P. VIRNO, *Saggio sulla negazione. Per un'antropologia linguistica*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2013, p.48-55: «L'immagine mentale non è in grado di tracciare, in quanto immagine, una linea di confine tra sé e il proprio oggetto. Lo stato di cose che percepisco o ricordo o prefiguro non gode di alcuna autonomia rispetto al corrispondente atto percettivo, mnemonico, prefigurativo, costituendo piuttosto una articolazione interna di quest'ultimo. La rappresentazione, poiché dà conto soltanto di ciò che essa pone davanti [...] non entra mai in relazione con qualcosa di eterogeneo, che possa trascenderla».

<sup>457</sup> cfr. 1.1.II. *Una scrittura allo specchio, in «funzione d'altro?»*

linguaggi iconico/scritto; quella personale tra comunicanti). E l'immagine verrebbe così a coincidere con un margine resistente, flessibile ma irriducibile di conoscenza sul mondo, di contro la dispersione ermeneutica e la fallibilità della stessa costruzione letteraria. Nondimeno però, sebbene tale fungibilità delle immagini sia una componente indiscutibile nella processualità che le fa esistere, essere viste e agite, la natura appunto culturale dei fenomeni coinvolti e chiamati a raccolta dall'interazione critica, complica il quadro di una scrittura saggisticamente immersa nella 'realtà' seconda della rappresentazione. La salvaguardia di un possibile scambio su basi empatiche deriva all'immagine dalla facoltà di «simulazione incarnata» propria della percezione umana<sup>458</sup> a motivo della quale si determina quel «cosentire»<sup>459</sup> originario da cui si diparte la nostra esperienza esistenziale e cognitiva. Come sottolinea Paolo Virno è solo con il successivo sviluppo linguistico del soggetto, attraverso l'acquisizione della capacità di negare (formalizzata nella particella logico-linguistica «non»), che si introducono individuazioni progressive dell'io rispetto al complesso circostante (ma pure interiore) differenziando così «l'innata socialità della mente»<sup>460</sup>. Se l'immagine sembra immune da questa scorporazione bisogna altrettanto comprendere che il tipo di legame intersoggettivo a cui rimanda non è di carattere personale o contenutistico, piuttosto rinvia a «correlazioni preindividuali»<sup>461</sup> per cui in essa più che figurazioni trovano espressione nessi del reale al modo di una sezione del tessuto che lo compone. Una critica che voglia preservare la 'potenza', in tal senso intesa, delle immagini, più che proporsi una loro descrizione o verbalizzazione cercherà di ricostruire appunto le vie di connessione, i percorsi di intersezione, le zone di sovrapposizione che quelle mediazioni formalizzano, in un processo di mimesi indifferente al puro mimetismo e tendente invece alla codificazione eventuale, particolare. La scrittura saggistica così si mostra particolarmente adatta non solo a realizzare quella particolare stereoscopia<sup>462</sup> della riflessione sciasciana sull'arte, fisiologicamente attivata dalla funzionalità dei neuroni specchio ed locutivamente realizzata dalle modalità argomentative divaganti, ma pure a ripristinare una zona di scambio intersoggettivo allestendo una scena di realtà non naturale fatta di tutti i *realia* culturali che con il mondo stanno in una relazione espressiva, linguistica, simbolica. In questo spazio di agibilità argomentativa la scrittura saggistica riproduce la dinamica percettiva del soggetto che articola in momenti successivi (linguistici) il

---

<sup>458</sup> Della cui incidenza nel rapporto fruitivo sciasciano con le opere d'arte si tratta in *1.1.II Una scrittura allo specchio: in funzione d'altro?*.

<sup>459</sup> cfr. P. VIRNO, *Saggio sulla negazione. Per un'antropologia linguistica*, cit., p. 10-11: «L'animale umano capisce quali sono i propositi dei suoi simili in virtù di una intersoggettività originaria, che precede la stessa costituzione dei soggetti individuali. Il 'noi' si va valere prima ancora che venga alla ribalta un 'io' autocosciente. [...] Il pensiero verbale provoca l'indebolimento, o addirittura il tracollo temporaneo, del *cosentire* (cfr. F. LO PIPARO, *Aristotele e il linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 28 sgg.) cui si deve l'immediata comprensione delle azioni e delle passioni di un altro simile umano».

<sup>460</sup> Ivi, p. 11.

<sup>461</sup> Ivi, p. 13.

<sup>462</sup> cfr. *1.1.II. Una scrittura allo specchio: in funzione d'altro?*.



«cosentire» sensoriale ed emotivo. Il suo «calarsi nell'oggetto» è dunque uno sprofondamento nella culturalità del movimento, l'assunzione della consapevolezza che la rappresentazione 'non è il fatto', sebbene con esso stia in una relazione 'originaria'. Ogni piega del rapporto tra un'immagine e la scrittura che ne dica l'incontro, la faccia essere ed essere vista, è in tal modo sempre doppia, bifronte, enantiomorfa nel rimandare l'una all'altra attraverso il piano di riflessione della tradizione artistica e culturale. Ecco allora che un siffatto tipo di legame rende impossibile all'immagine costituire una sorta di accesso automatico ai fondamenti della percezione: nella dimensione critica (tale per cui, come abbiamo evidenziato, è insieme creativa<sup>463</sup>) che la ri-pensa, essa è già altra, un'elaborazione mentale intessuta di immaginario, di investimento emozionale, di aspettative sociali; ma più ancora è l'essenza della sua messa in opera a renderla, sì, un frammento del mondo, ma già da esso tratto fuori, un'opera autoriale mai però esclusivamente propria del suo fautore. Essa si conferma insomma una zona intermedia, uno spazio di metamorfosi in cui il reale che la origina non è più, e, allo stesso modo, l'alterità in cui è stato codificato non è ancora la prefigurazione che annuncia, né potrà esserlo in alcun caso come assetto stabilizzato in ragione del carattere «ospitale» dell'intenzionalità<sup>464</sup>. L'immagine sembra del resto essa stessa sdoppiata, latrice di un recto e di un verso: guarda, nella successione dell'esperienza, insieme avanti e indietro, in quanto sia esprime 'simbioticamente' il reale sia, pure, lo articola; riattiva la modalità del «cosentire» ma lo fa in una forma paradossale, tutta interna all'universo delle mediazioni (nella, appunto, forma-contenitore di mediazione per antonomasia quale è il saggio).

Una simile scrittura 'riflessiva', lo si comprende bene, viene ad assumere un rilievo tutto particolare per un intellettuale come Sciascia tra i più precoci a registrare un radicale cambio di paradigma politico-sociale, intravedendo i sintomi di uno scollamento collettivo già a partire dalla metà degli anni Cinquanta, quando quell'imponente afflato progressista che aveva animato larga parte della sfera pubblico-culturale<sup>465</sup> inizia ad accusare i primi segni di una stanchezza mortale che porteranno ad un generalizzato riflusso progettuale e ad un'inscalfibile 'stabilizzazione' dei poteri. Sciascia presagisce il subentro di un orizzonte in cui la trasmissibilità veritativa sia impossibilitata, interrotta, franta nell'omologazione, mettendo a tema della propria opera, in modo via via sempre più consapevolmente orientato, la perdita coordinata degli spazi di intermedi di verifica e metabolizzazione intellettuale, quei tempi della riflessione che sono propri dei e nei modi della dimensione conservativa ormai cancellata dalle relazioni interpersonali insieme alla capacità di dialogo e incontro fattivo da

<sup>463</sup> cfr. *I.I.I. Scrittura d'arte come critica*.

<sup>464</sup> Cfr. *I.I.II. Una scrittura allo specchio: in funzione d'altro?*; cfr. T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, cit., p. 9: «Il criterio di oggettività non è la verifica delle tesi enunciate tramite un esame iterativo, ma è l'esperienza individuale compresa tra speranza e delusione».

<sup>465</sup> Sulla questione di rimanda al paragrafo introduttivo di *1.2. Il corpus degli scritti d'arte*.

cui è generata. In questa luce guardare alla soluzione ‘mediata’, adottata dalle pagine d’arte sciasciane, nell’ottica di un esercizio condiviso di critica significa, anche, osservare la tensione alla costruzione di un argine a quella dissoluzione. Il discorrere d’arte si pone così in controtendenza ad un discorso pubblico, qualora si dia, annullato o appiattito sul formulario estenuato della politica o sulla banalizzazione del pettegolezzo, sul partito preso non problematizzato, che ripete se stesso senza margini di innovazione e mutamento, senza insomma quel rilancio continuo (perseguito invece, come si è avuto modo di mostrare, da ogni presa di parola sciasciana) che lo vivificherebbe rendendolo pane comune. Le meditazioni ondiveghe sulle opere e gli artisti assumono in questo contesto un significato molto meno estemporaneo e molto più stringente di resistenza attiva, analoga a quella che nella produzione maggiore, di fronte al conclamato azzeramento del margine di intervento e alla vulnerante coscienza del depotenziamento verbale come strumento di affermazione e individuazione di un nucleo di verità che non sia la stessa certezza del carattere di finzione attraverso cui la si indica, spinge la scrittura d’invenzione sciasciana fino a limiti estremi di inclusione dell’altro da sé (documentario, cronachistico, referenziale) tali da esporla, almeno apparentemente, alla perdita di un riconoscibile carattere di ‘artisticità’. Nel rendersi passibile di misconoscimento la scabrosa letterarietà sciasciana, scevra di figuralità elocutivamente puntuale, reinventa sé stessa esplorando estensioni ancora non realizzate del macro-genere romanzesco (in particolare con le opere elaborate dagli anni Settanta in avanti) proprio con l’instillare in esso una stessa prospettiva scritturale di ispirazione saggistica che tesse altrettanto le pagine d’arte (e più in generale pressoché qualsiasi degli interventi e delle meditazioni di Sciascia). Questa evidente, comune componente iscrive il mandato espressivo sciasciano in un ordine di reciprocità forse intuibile ma non scontato. Nel ‘sistema’ creativo di Sciascia (del tutto interno, come si è mostrato, al paradigma del moderno<sup>466</sup>) quella saggistica si rende forma di scrittura espansa nella misura in cui si incarica, nelle sue divaganti proliferazioni, nei suoi sprofondamenti puntiformi, della vasta istanza modernista tesa a scomporre per rappresentare simultaneamente la complessità della ‘compresenza’, la multifocalità, la pluralità, in una contaminazione costante dell’immediato livello descrittivo-referenziale con un fattore di finzione. È proprio in questo senso che l’esercizio riflessivo sull’arte seguita insieme una via letteraria<sup>467</sup> e una via critica al modo di due corsi paralleli che reciprocamente lambendosi rifluiscono l’uno nell’altro. E mentre la prima era una modalità di accesso, di apertura all’altro, all’*epoché* dell’incontro<sup>468</sup>, la seconda è il quadro che permette di rappresentare la dinamica dell’interazione con la realtà, con la sua struttura. Dal permearsi dell’una nell’altra scaturisce un singolare e per molti versi

<sup>466</sup> Cfr. *1.1.II Una scrittura allo specchio: in funzione d’altro?*.

<sup>467</sup> Cfr. *1.1.I. Scrittura d’arte come critica*.

<sup>468</sup> J. DERRIDA, *Addio a Lévinas*, cit., p. 113-114, cfr. *1.1.II Una scrittura allo specchio: in funzione d’altro?*.

inaspettato 'realismo'<sup>469</sup>, un codice espressivo che salva sia dalla dispersione affastellante sia dal «regresso erudito»<sup>470</sup> di minuzie aneddotiche e filologiche ricomponendo l'osservazione, con la sua forza suggestionante, dentro un vero e proprio disegno interpretativo, ripensato però di volta in volta. Se, dunque, le meditazioni portate avanti nei contributi sull'arte si dipartono da quello stesso sentimento di frattura e di perdita che ispira e presiede le costruzioni narrative e saggistiche sciasciane di più ampio respiro, va al contempo sottolineato che tale comune ricerca di significazione e rifondazione trova in questi altri scritti un'aspirazione in tale direzione fortificata, in ragione del loro porre al centro un discorso sulle immagini, e, attraverso esse, sulle mediazioni. La particolare natura delle immagini infatti nel richiamarsi al «cosentire» originario immette la nostalgia, che è memoria e anelito, di una prospettiva condivisa, di una partecipazione trasversale. E tuttavia ancora una volta in tale predisposizione va ribadita l'assenza di qualsivoglia automatismo che ne determini una scontata realizzazione: per comprendere anzi, su quale segmento del rapporto sciasciano con l'arte e la 'realtà' vada ad agire, bisogna tornare a interrogarsi sulla natura dell'interazione tra dato iconico e scritturale, e su quale sia il tipo di *episteme*, di conoscenza, così trasmesso dalle immagini. È, a questo riguardo, primario rimettere al centro l'invito con cui perentoriamente Sciascia esorta ad una «lettura» delle immagini<sup>471</sup> dal momento che in esso è iscritto il significato e le implicazioni dell'intero esercizio della sua critica. L'atto della lettura infatti coglie una relazione osservatore-opera che restituisce e reinterpreta il 'noi' implicito alla stessa costituzione dell'immagine<sup>472</sup>. Invero, come è emerso dagli studi di Mieke Bal,

«leggere» l'arte è un atto soggettivo, ma non idiosincratico. L'immagine si fa terreno d'incontro dove i processi culturali possono diventare, per l'appunto, intersoggettivi. Si tratta di un atto che esige che il tempo verbale del presente interagisca con quello del passato. Un atto che afferma che l'immagine, persino nelle sue parti più microscopiche, è satura di significato: è dalla densità semantica che deriva la sua rilevanza socio-culturale. Proprio in virtù di tale densità, però, l'immagine - ed è forse l'aspetto più importante di questo punto di vista - perde la sua apparente coerenza. Tramutati in segni, piccoli elementi possono sovvertire il significato generale palese, così come l'iscrizione di qualcosa che non sembrava esserci fa sì che l'immagine veicoli un

<sup>469</sup> R. CASTELLANA, *La teoria letteraria di Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2013, p. 56: «non la pura e semplice riproduzione fedele ed energica della vita quotidiana, ma (soprattutto) la rappresentazione dei conflitti storico-sociali [...] di cui la vita quotidiana è intrisa». Il termine ha tuttavia nel nostro uso pure quello stesso sapore di istanza metodologica tale per cui Auerbach ha fatto di alcune particolari incarnazioni di realismo la guida del proprio operare critico, lasciando «trasparire una qualche analogia tra il proprio modo di leggere i testi e il procedere saggistico di Montaigne, "apparentemente capriccioso e non guidato da un piano" (II, 35-36), o il proposito stendhaliano "prendre au hasard tout ce qui se trouve sur ma route"».

<sup>470</sup> R. CASTELLANA, *Premessa*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2009, p. 12.

<sup>471</sup> L. SCIASCIA, [Nota], in G. SALVO BARCELLONA, M. PECORAINO, *Gli scultori del Cassaro*, Palermo, IN GRA.NA, 1971, p.8; cfr. *I.1.II Una scrittura allo specchio: in funzione d'altro?*. L'intuizione sciasciana è stata giustamente ripresa da Maria Rizzarelli a guida della proprio studio che non a caso intitola correlando pensiero a immagini.

<sup>472</sup> Vicina alla posizione di Louis Marin (cfr. L. MARIN, *Opacité de la peinture. Essai sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Edition Uscher, 1989) di cui però non si condivide il trasferimento della teoria enunciativa all'universo dell'immagine.

contro-messaggio, una contro-coerenza. Ce lo hanno insegnato i primi semiologi: a dominare tra i segni, e addirittura a renderli possibili, è la differenza. Se la storia dell'arte ritiene che un elemento sia fuori posto, subito tende a interpretarlo come un corpo estraneo, per esempio come un'aggiunta successiva. La lettura, al contrario, pone l'accento proprio su questi elementi<sup>473</sup>.

Leggere le immagini comporta quindi da un lato articularle nelle loro implicazioni contestuali, dall'altro lasciare che nei riguardi del discorso che ne realizza l'attraversamento attivino un mutuo scambio di significazione. Non c'è del resto difficoltà alcuna a intendere quel primo livello di reciproci spostamenti e attribuzioni di carattere contenutistico-semantico che subitaneamente si instaura di fronte alla necessità di argomentare un'immagine. E il merito anzi maggiore di simili approcci semiotici è proprio attribuire l'attenzione massima, se non il primato operativo al significato, fare insomma, sciascianamente, della ricerca di senso il fine del proprio esercizio di raziocinio. Tuttavia, va chiarito in che modo si possa passare dalla connaturata (e inarticolata) inclusione originaria dell'immagine alla differenza del segno, intrinsecamente negativo. È proprio a questo punto che si inserisce la funzione della scrittura, in particolare nella forma saggistica che siamo andati descrivendo: essa si rende infatti capace di rappresentare ciò che altrimenti non potrebbe esserlo, la distanza tra immagine e fatto, così convertendo ciò che l'immagine è in qualcosa che l'immagine esprime<sup>474</sup>. In ciò sta anche la bidirezionalità dell'immagine, quel guardare avanti e indietro individuato più sopra, che è percezione di un'indiscernibilità con il dato originario e flagranza della sua separazione. In questo modo la scrittura, che da fenomeno linguistico si costituisce della fondamentale proprietà disgiuntiva e negativa del connettivo 'non', rifonda la capacità comunicativa delle immagini riconoscendone una 'sintassi' interdiscorsiva<sup>475</sup>, quell'insieme di relazioni tra segni (intesi non come «elementi visivi "puri", bensì unità che producono significato»<sup>476</sup>) che fanno di un'opera «una risposta ai discorsi sociali»<sup>477</sup>. E, forse ancora più importante, pure le immagini rifondano la capacità comunicativa del discorso grazie alla liberazione della loro densità semantica per via dell'inserimento in un ordine discorsivo. Va chiarito subito e con fermezza che posta in

---

<sup>473</sup> M. BAL, *A Mieke Bal Reader*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, p. 309, ora in ID., *Leggere l'arte?* in *Teorie dell'immagine*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 236.

<sup>474</sup> Ci si permette una parafrasare un'affermazione di Virno (cfr. P. VIRNO, *Saggio sulla negazione. Per un'antropologia linguistica*, cit., p. 47: «la negazione esercita un ruolo cognitivo e pragmatico di prima grandezza proprio perché converte ciò che il linguaggio è in qualcosa che il linguaggio esprime») sostituendo al termine 'linguaggio' l'incommensurabile termine 'immagine'.

<sup>475</sup> Cfr. M. BAL, *Leggere l'arte?*, cit., p. 222-223: «Questa lettura si basa sull'interdiscorsività: prende il dipinto come una risposta ai discorsi sociali che erano importanti allora e continuano ad esserlo, magari in modo differente, ai giorni nostri. Leggere è un atto ricettivo, un'attribuzione di significato [...] in base [...] a una selezione di elementi intesi come segni e collegati in una struttura sintattica – cioè, semioticamente, in una connessione tra segni che genera un significato coerente che è più della somma dei significati dei singoli elementi. Vocabolario e sintassi possono essere imparati e insegnati. Garantiscono il diritto alla lettura, l'accesso di chiunque alla cultura. In base all'interazione "io"-"tu", però, ogni osservatore può portare la propria cornice di riferimento».

<sup>476</sup> Ivi, p. 232.

<sup>477</sup> Ivi, p. 222.

questi termini la questione dell'interazione parola-immagine non ha a che vedere, o auspicabilmente non lo dovrebbe, con un appiattimento della specificità iconica sul dato linguistico: è piuttosto osservare come la capacità di negazione, al cui grado elocutivamente puntuale ha la particella logico-sintattica 'non' modifichi «l'esperienza nel suo complesso»<sup>478</sup>. Da tale capacità applicata a sé stessa nella forma di doppia negazione scaturisce per il linguaggio una facoltà pragmatica di mutamento dell'attualità, di effettiva metamorfosi dell'esistente, che, mentre nella sfera discorsiva si realizza in un enunciato che «innova repentinamente il contenuto semantico sotteso tanto alla negazione semplice quanto all'affermazione diretta»<sup>479</sup>, in quella pubblica interviene sulla prima negazione-scissione dal «cosentire» originario negandola e scindendosi a sua volta<sup>480</sup>. Si tratta allora di capire in quale modo l'immagine così inserita in un contesto linguistico partecipi di una simile capacità innovativa e metamorfica. Già abbiamo visto come lo stato di somma, conclusa, inclusività iniziale dell'immagine venga articolato dalla scrittura: ciò che forse non è stato rilevato a sufficienza è che i significati così affrancati creano una costellazione di senso in cui le parti proliferanti a uno sguardo che sappia coglierle insieme, di lontano, rivelano la figurazione di uno schema, una unità nuova perché diversa da quella inarticolata originale e tuttavia ricostituita nella pre-visione del non ancora dato. Le divagazioni sprofondandosi nelle più varie possibilità del reale inclinano di massima a far rientrare tutto ciò che esiste, la dispersione stessa, dentro la cornice del discorso, al contempo conservando la forza irradiante della loro frammentarietà, e richiamandosi ad un ordine di rappresentazione unitario<sup>481</sup>. L'innovazione che così si attua nelle pagine sciasciane, non potrebbe determinarsi al di fuori di un contesto, linguistico-sintattico e materiale-geografico, che quelle possibilità di senso circoscrive, divenendone poi a propria volta modificato<sup>482</sup>: fondamentale è allora da un lato considerare le argomentazioni nel loro concatenarsi di snodi e successioni, dall'altro guardare ad esse come a organismi da collocare<sup>483</sup> sullo sfondo di

<sup>478</sup> P. VIRNO, *Saggio sulla negazione. Per un'antropologia linguistica*, cit., p. 20.

<sup>479</sup> Ivi, p. 195.

<sup>480</sup> Cfr. Ivi, p. 11: «La sfera pubblica nicchia ecologica delle nostre azioni, è il risultato instabile di una lacerazione e di una sutura, della prima non meno che della seconda. Somiglia dunque a una cicatrice. Detto altrimenti: la sfera pubblica trae origine dalla *negazione di una negazione*».

<sup>481</sup> Dove, auerbachianamente, sembra darsi un'ulteriore omologia tra metodo critico e scrittura. Castellana lo sottolinea acutamente ricordando come l'interpretazione del modernismo letterario sia per Auerbach una guida strutturante la sua stessa opera che tiene appunto insieme un'istanza ermeneutica unitaria, un'attesa di senso alla frammentazione della campionatura: essa infatti si basa «sul riconoscimento di un'antinomia: per un verso il romanzo modernista esprime una visione caotica e nichilista dell'esistenza [...]; per l'altro invece, proprio perché sa attingere all'infinito mondo degli attimi di cui è costituita la realtà quotidiana, il nuovo romanzo può mostrarci i piccoli fatti casuali «che hanno un valore decisivo per la nostra vita» (R. CASTELLANA, *La teoria letteraria di Erich Auerbach*, cit., p. 112).

<sup>482</sup> P. VIRNO, *Saggio sulla negazione. Per un'antropologia linguistica*, cit., p. 196: «La doppia negazione, frammento di prassi, si coalizza con innumerevoli frammenti eterogenei (senza però descriverli, si badi); è sorretta da attività taciturne, ma facendo qualcosa che esse non sarebbero in grado di fare, ne ridetermina a sua volta la natura e il destino».

<sup>483</sup> Questa necessità di collocazione è del resto già stata più volta sottolineata da vari punti di vista: cfr. I.1. *Fantasie di avvicinamento*.

precise circostanze storico-politiche oltre che spaziali. Una pagina dedicata all'amico pittore Bruno Caruso può forse essere assunta a esempio emblematico di tale funzione 'negativa' della scrittura, del modo in cui essa interagisce con il dato iconico 'articolando' e 'modificando' in solidarietà con la spinta trasformativa così dispiegata dall'immagine. In essa Sciascia traccia infatti un complesso itinerario ragionativo proprio a partire dall'incontro visivo con un'opera dal titolo *Ultimo atto*, parte di un più ampio ciclo pittorico (fortemente improntato all'auscultazione della realtà contemporanea chiamato significativamente *Anatomia della società civile*) del quale diviene una sorta di metonimia. L'immagine è, dapprima, accolta come intero, osservata nel suo insieme: essa mostra una scena che immediatamente suscita partecipazione emotiva e adesione empatica

come su un molo, in alto, un gruppo di operai in riposo guarda con stupore, e forse anche con sgomento, una specie di zattera che si stacca e si allontana. E sulla zattera – ignari o incuranti dell'ormeggio perduto, scatenati in una estrema pagliacciata, impazziti – stanno i loro padroni, gli odiati borghesi<sup>484</sup>.

Le evidenze dell'immagine, così come appaiono, subiscono poi la determinazione di una verifica per via negativa: continuamente messe in dubbio, esse, rettificate e precisate, scoprono i rapporti di forza della sintassi (anche visiva) e dei legami sociali di cui sussistono, spingendosi fino ad un possibile superamento del loro ritratto - altrimenti immobile e statico nella semplice disgiunzione - con la serie di interrogative finali, riconducibili ad uno schema di doppia negazione. Attraverso esse si assiste ad una conflagrazione delle polarità logiche, tale per cui i significati di cui si facevano portatrici risultano come conglobati in una prospettiva che li ri-colloca per entro un nesso tensivo tra verità e totalità. In tal modo, allora, la pagina su Caruso pare riuscire a realizzare quel *passage* montaigneniano, citato sopra, foriero di conoscenza e metamorfosi, «frammento di prassi»<sup>485</sup> all'interno del ri-conquistato spazio comunitario che l'esercizio della critica sciasciana vorrebbe costituire. Un confronto ravvicinato con il contributo in questione può forse aiutare a chiarire la dinamica di un siffatto muoversi, 'passare':

L'ambiguità ottica diventa ambiguità storica: tutta la certezza che sia la borghesia a staccarsi dalla terraferma e ad andare verso la più folle e atroce deriva mentre rappresenta, e non sa di rappresentare, l'ultimo atto della «sotie» in cui è vissuta – questa certezza ideologica non riesce a trasformarsi in certezza storica: e la classe operaia che su quel molo dovrebbe innalzare la bandiera di vittoria, resta meravigliata e smarrita, come superstite, come relegata alla condizione del riposo e del consumo lungamente, tanto lungamente da perdere ogni altra prospettiva, rivendicata contro il padrone, contro la borghesia. Non alla rivoluzione, non alla fine di una classe: ma alla fine di un mondo siamo di fronte; alla fine del mondo «occidentale», alla seconda e non più reversibile fine dell'«impero d'occidente». Il processo di reversibilità – di un'anima

<sup>484</sup> L. SCIASCIA, *Testo*, in B. CARUSO, *Anatomia della società civile: cinquanta disegni acquarellati 1971-1972*, Roma, Edizioni Galleria Giulia, 1972, s. n. p.

<sup>485</sup> P. VIRNO, *Saggio sulla negazione. Per un'antropologia linguistica*, cit., p. 196.

che ne riscatta un'altra, di una civiltà che rivive in coloro che la abbattano – è ormai impossibile: la «civiltà occidentale», i suoi miti, i suoi dogmi, le sue liturgie non solo, ma anche tutto ciò che in sé e da sé ha saputo suscitare contro quei miti, quei dogmi, quelle liturgie, ormai è fissato in una rappresentazione zoologica, quasi una scrittura morta, un racconto indecifrabile.

Noi sappiamo: ma coloro che calpesteranno le rovine da cui saremo sepolti, non troveranno che questo alfabeto zoologico, questa (direbbe Hegel) «ripetizione» della natura, che è di per sé ripetizione, nei segni. E poiché quel che si ripete non succede, e «nulla succede sotto il sole naturale», nulla è accaduto a noi, nulla è accaduto che possa dirsi una civiltà. [...]

Ci interessa, comunque, quel «morire due volte»: da applicare al discorso (che è un vero e proprio discorso) che Bruno Caruso fa con questi disegni. Caruso affronta questa doppia morte, la racconta, ne discorre con un senso di liberazione e, si direbbe, di «allegria». Il suo «al di là» travalica la morte individuale e quella collettiva e si pone oltre la fine, inevitabile e necessaria, della «civiltà occidentale». Ma tutto ciò che lo porta a intravedere questa speranza, questa sopravvivenza, questo «al di là» è intrinsecamente ed effettivamente «occidentale», oltre che strumentalmente.

E dunque? Può un morto seppellire se stesso senza esser vivo? Questo è il punto della sua contraddizione, della sua inquietudine: il non poter morire del tutto, l'accorgersi – per dirla banalmente – che il parlare di morte non è il morire e che la domanda: «come si può *non* essere cinesi?, *non* essere vietnamiti?», è irrimediabilmente «occidentale», incontrovertibilmente «illuministica», e drammaticamente contiene un'altra domanda (che poi è la stessa): «come si può non essere occidentali, se si vuole essere cinesi o vietnamiti?»<sup>486</sup>.

Simili modalità di costruzione dissertativa e di funzionalità iconica, del resto, ad una considerazione d'insieme della produzione di Sciascia si palesano come essenzialmente radicate nella sua disposizione scrittoria. Sebbene a un differente dosaggio di compenetrazione tra movente critico e creativo, se ne possono riscontrare i precipitati anche, per esempio, nella meccanica strutturale della ricorrenza iconica in *Todo Modo*, il testo, tra le opere di finzione, in cui l'autore spinge maggiormente la compromissione tra ideazione e dato figurale<sup>487</sup>. Anche qui segnali 'contestuali', come la citazione in esergo<sup>488</sup> e soprattutto

---

<sup>486</sup> *Ibidem*.

<sup>487</sup> Una tra le più preziose prospettive che l'esame degli scritti d'arte apre è quella di una riconsiderazione dell'elevatissimo numero dei riferimenti iconografici che costellano la produzione narrativo-saggistica maggiore di Sciascia ricollocandoli nella rete di motivi e di stilemi che si è avuto modo di rilevare nel presente studio. Su questa linea di valutazione più propriamente ermeneutica del 'sistema' visivo sciasciano si sono mossi e si stanno muovendo alcuni tra i più interessanti contributi apparsi di recente sull'opera dello scrittore. Mi riferisco in particolare a L. SPALANCA, *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2012, che non a caso pone al centro l'analisi dell'universo figurale di *Todo Modo*, nella sua stretta relazione con l'istanza diegetica e veritativa; e sempre sull'interazione di senso e visione si veda anche L. SPALANCA, *Nei visionari territori dell'infanzia: Sciascia e Redon*, «*TodoModo*», n.3, 2013, pp. 219-237; ID., *L'occhio rivelatore. Iconologia ed ermeneutica dello sguardo in Leonardo Sciascia*, «*TodoModo*», n.2, 2012, pp.347-368; ma pure G. LOMBARDO, *Di preti, demoni, santi e serpenti: figure del sacro nell'opera di Leonardo Sciascia*, «*TodoModo*», n.3, 2013, pp.205-217. Interessantissime anche le riflessioni sul rapporto tra elementi testuali (i riferimenti iconici interni alla scrittura) e paratestuali, nella G. LOMBARDO, *La civetta illustrata. Divagazioni grafico-editoriali intorno alle copertine de Il giorno della civetta*, «*TodoModo*», n.2, 2012, pp. 339-345.

<sup>488</sup> Tratta dal *De mystica theologia* dello pseudo-Dionigi Aeropagita: «Perché invero la causa buona di tutte le cose è insieme esprimibile con molte parole, con poche e anche con nessuna, in quanto di essa non vi è discorso né conoscenza, poiché tutto trascende in modo sopra sostanziale, e si manifesta senza veli e veramente a coloro che trapassano tanto le cose impure che quelle pure, e in ascesa vanno oltre tutte le cime più sante, e abbandonano tutti i lumi divini e i suoni e le parole celesti, e si immergono nella caligine, dove veramente sta, come dice la Scrittura, colui che è sopra tutte le cose ... E diciamo che questa causa non è né anima né mente; che essa non ha immaginazione né opinione né ragione né pensiero; non si può esprimere né pensare. Non è numero né ordine né grandezza piccolezza uguaglianza disuguaglianza somiglianza dissomiglianza. Non è immobile né in movimento;

quella incipitaria<sup>489</sup>, inducono a ‘leggere’ gli squarci aperti dalle immagini descritte o alluse come ad un momento di sospensione, di scomposizione del *continuum* diegetico (quindi causale, temporale, spaziale) aperto alla possibilità di ricomposizioni diverse in quanto vettore di compresenza di eventualità simultanee e paritetiche. E’ come se vi si sceneggiasse la consapevolezza che l’estrema disponibilità alla differenza (linguistica, propria del segno) fosse anche estrema e irrevocabile disponibilità al fraintendimento<sup>490</sup>: le molte possibili trame parallele trovano scioglimento solo in un agente esterno di osservazione e compressione interpretante, il personaggio co-protagonista, non a caso un pittore, chiamato a guardare per ‘vedere’, supremo «atto di libertà»<sup>491</sup> che riavvia la catena causale. La presenza iconica ha quindi un valore duplice: è lo strumento più adeguato a cogliere il risponderci del reale in quanto manifestazione espressiva di quella sincronicità, mentre ne è al contempo uno degli effetti, componente di essa, ‘segno’ che partecipa insieme ad altri a significare, restituire la realtà. *Todo Modo* esemplifica così attraverso il suo protagonista come e cosa realizzi un «pensare per immagini»<sup>492</sup>: operare cognitivamente attraverso una processualità fluida e succedanea, una compresentificazione in movimento, laddove il vedere conserva una remota, fisiologica connessione «con la verità e con la paura di scoprirla»<sup>493</sup>. L’«assorta immobilità» delle immagini può e deve perciò essere scossa e interrogata a disvelare il discorso del potere da cui sono agite: illuminante è a riguardo una delle prime scene del testo evocative di un’immagine codificata

Nella radura, al sole, c’erano delle donne in bikini. [...] Era un’apparizione. Qualcosa di mitico e di magico. A immaginarle nude (e non ci voleva molto), tra l’ombra cupa del bosco in cui io stavo e la chiazza di sole in cui stavano loro, con quei colori, in quell’assorta immobilità, ne veniva un quadro di Delvaux (non mio: ch  io non ho mai saputo vedere la donna in mito e in magia, n  pensosa, n  sognante). Era di Delvaux la disposizione, la prospettiva in cui stavano rispetto al mio occhio; e anche quello che non

---

non   in riposo n  ha potenza, e neppure   potenza o luce. Non vive e non   vita: non   sostanza n  evo n  tempo; di lei non vi   apprendimento intellettuale. Non   scienza e non   verit , n  potest  regale n  sapienza; non   uno, non   divinit  o bont , non   spirito, secondo la nostra nozione di spirito. Non   filiazione n  paternit  n  alcun’altra cosa di ci  che   noto a noi o a qualsiasi altro essere. Non   niente di ci  che appartiene al non essere e neanche di ci  che appartiene all’essere; n  gli esseri la conoscono, com’  in s , cos  come essa non conosce gli esseri in quanto esseri. Di lei non si d  concetto n  nome n  conoscenza; non   tenebra e non   luce, non   errore e non   verit ».

<sup>489</sup> Tratta da un celebre saggio di Debenedetti, cfr. G. DEBENEDETTI, «Una giornata» di Pirandello, in ID., *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, Il saggiaatore, p. 292: «A somiglianza di una celebre definizione che fa dell’universo kantiano una catena di causalit  sospesa a un atto di libert , si potrebbe - dice il maggior critico italiano dei nostri anni - riassumere l’universo pirandelliano come un diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad una infinita possibilit  musicale: all’intatta e appagata musica dell’uomo solo».

<sup>490</sup> Cfr. P. VIRNO, *Saggio sulla negazione. Per un’antropologia linguistica*, p. 19-20: «le negazione di un predicato segnala che il soggetto grammaticale del discorso   diverso (*h teron*) rispetto alle propriet  attribuitegli da quel predicato» lasciando cos  «aperta la strada a un insieme indefinito di predicati eterogenei (*h teroi*) [...]». L’*H teron*, vera posta in palio della negazione linguistica, aiuta a capire la dinamica del non-riconoscimento tra animali umani».

<sup>491</sup> L. SCIASCIA, *Todo Modo*, in ID., *Opere [1971-1983]*, cit., p.111.

<sup>492</sup> Mentre esegue un disegno il protagonista ricostruisce mentalmente, ‘per immagini’, l’intero svolgimento dei fatti occorsi in quei giorni, riuscendo finalmente a ricomporli in un ordine di senso, realizzando quindi un’interpretazione.

<sup>493</sup> Ivi, p.183.



si vedeva e che io sapevo: il fatto che stavano, sole, in quel cieco casermone tenuto da preti<sup>494</sup>.

L'«immobilità» iniziale della scena, figura di quella ben più oscura e interessata di chi ha, di fatto, creato le premesse al suo darsi, è, insomma, un tratto comune ad ogni immagine, il punto su cui si innesta il suo talento smascherante e di denuncia. Ed è la appunto ri-flessione del discorso a sancirne un primo momento di separazione, di visione di sé in un altrove che la eccede, a imprimere il moto iniziale della significazione. Dal canto suo l'istanza critica, sia che occorra in opere di finzione sia che si applichi alla riflessione sul lavoro dell'arte, trova nell'immagine una potentissima alleata, grazie alla quale può circoscrivere uno spazio doppiamente etico: ri-conquistando una zona condivisa e rendendosi tappa rigenerante che porta a quel saperne «abbastanza per scegliere una linea di condotta»<sup>495</sup>, suggerito dalla citazione che chiude *Todo Modo* al modo di un viatico e di una silloge. L'eticità intrinseca dell'interazione parola-immagine si coglie però forse meglio se si considera nei suoi termini più generali di reciproco *memento alius*, come invito a considerare ciò che sta fuori, ciò che è sempre altro, ciò che non coincide con il codice posto in opera ma da cui pure è agito<sup>496</sup>, come necessità di non credere sufficiente, bastevole, il funzionamento del sistema dei significati realizzato<sup>497</sup>, riconoscendo tanto l'ineliminabile eccedenza, la sempre incompleta domesticità della verità quanto la parzialità di ogni attribuzione di valore. Scrittura e icona, come abbiamo visto, si rendono capaci di parlarsi e comprendersi mutuamente nel momento in cui sanno cogliere e avvalersi di quell'analogia di funzionamento tale per cui l'una come l'altra risultano significanti solo nell'interazione dei loro costituenti: e, pure, resiste tra loro uno scarto, che coincide con quello spazio semanticamente proficuo e innovativo di attrazione e riposizionamento vicendevole, con la coscienza della irriducibile, appunto, alterità che li sostanzia impedendo una fagocitazione assimilante in direzione o verbale o visiva. L'estrema affinità procedurale si accompagna così ad una sostanziale differenza. Mentre infatti i segni linguistici sono nulla fuori dalla loro interazione, l'immagine è sempre 'qualcosa': ha il senso di un intero, pre-semanticamente, la forza di un radicamento. Appare, non potendo non accadere, non potendo darsi altrimenti. E sebbene risulti sfuggente ogni tentativo di definirne la natura, cionondimeno intuiamo come la struttura di questo

---

<sup>494</sup> Ivi, p.108.

<sup>495</sup> Ivi, p. 203.

<sup>496</sup> Come indica il celebre dipinto di Nicolas Poussin, *Et in arcadia ego*, variamente interpretato in questo senso. Patrizi (in *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000, p. 4) fa notare per esempio che «la scrittura parla di ciò che è assente nel quadro – e che il codice figurativo espunge. L'epigrafe, come interpreta Marin, suggerisce ciò che la pittura non dice e indica il passaggio da una narrazione a una rappresentazione: evidenzia come il segno linguistico parli di ciò che il segno pittorico non rivela, come dia un nuovo senso alla scena attraverso l'introduzione di un'enunciazione nuova, portatrice di significati inattesi».

<sup>497</sup> Per tale ragione la critica dovrebbe, secondo Fortini cercare di combattere tutto quanto sospinga «a considerare sintomo di autenticità e di valore non l'aumento ma la diminuzione degli scambi e dei rapporti fra i moventi 'pratici' e quelli 'estetici', fra lotta per la sopravvivenza e lotta per il superfluo, fra momento politico e momento contemplativo» (F. FORTINI, *Per una ecologia della letteratura*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 1615) se desidera essere vero momento di autocoscienza.

‘qualcosa’, nell’essere misura di una distanza, di una nostalgia, nell’essere ricordo e prefigurazione, sia assimilabile a quella del desiderio, una conglobazione anacronistica in cui convergono tutti i tempi dell’esistenza, anche quella ontogenetica del nostro sviluppo cognitivo. L’immagine, grazie alla forza che le viene dall’indicare costantemente - attraverso la sua presenza - il momento dell’origine in cui stava in rapporto armonico e vitale con la percezione del reale, pare insomma potere e volere dire quei persistenti nuclei di esperienza che nell’ineffabilità della vita psichica e nello scollamento di quella sociale subiscono un’inevitabile identificazione con una verità impossibile, non accertabile, non trasmissibile. Ed è proprio questo legame - tragico in quanto ha inoculato la consapevolezza di un’intervenuta discontinuità - con il momento originario, questo stare in relazione con la componente prima dell’essere a unire biunivocamente l’immagine al desiderio<sup>498</sup>: anch’esso è infatti ontologicamente insediato a monte del nostro poter essere esistenziale come tensione e movimento, come sostanza e orientamento. Indicare una corrispondenza in questo senso nella nostra riflessione sul discorso iconico sciasciano ha il merito di farci meglio comprendere l’incidenza di alcuni clamorosi lasciti autoriali nell’organismo semantico delle pagine d’arte. In primo luogo riconsideriamo allora per un momento ancora, l’esercizio critico sciasciano in rapporto all’esempio montaigneniano a come nel riprenderne il medesimo atteggiamento esplorativo per divagazioni, disponga una modalità preferenziale alle associazioni memoriali<sup>499</sup>, al salto logico-inventivo funzionale tanto al disvelamento critico quanto alla trasformazione creativa, e riconosca, riappropriandosene, «l’ideale educativo [...] della formazione di un uomo *à divers estages*»<sup>500</sup> quella messa a valore del «movimento»<sup>501</sup> che fonda la scrittura degli *Essai* e la loro prospettiva d’insieme. E se la motrice conoscitiva che determina tale aspetto tensivo della posta critica è costitutivamente necessitata dalla pulsione a sperimentare il diverso, l’altro, ciò a cui si è di fronte, allora, è «una sorta di *transfert* della forza desiderante nel campo della rappresentazione»<sup>502</sup> presieduta da quella stessa potenza dell’immaginazione che abbiamo visto capace di

<sup>498</sup> «Bloch sostiene che il pensare concettuale, e anzi proprio il pensare logico-ontologico, sia e debba restare intriso di intensità desiderativa e affettiva. Sostiene addirittura che proprio i concetti fondamentali dell’ontologia debbano corrispondere agli strati del tendere e dell’affettività umana. L’essere infatti si lascia scoprire solo come correlato alla nostra inquietudine. Nel continuo divenire, muoversi ed evolversi di tutto ciò che è, anche al di fuori dell’uomo, traspare un’impressionante analogia con la nostra insoddisfatta e precaria intenzionalità» (G. CUNICO, *L’ontologia del desiderio in Ernst Bloch*, in *Metafisica del desiderio*, a cura di C. Ciancio, Milano, Vita e Pensiero, 2003, p. 262).

<sup>499</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *La strega e il capitano*, in ID., *Opere [1984.1989]*, cit., p. 232: «vaga è la memoria, a volte capricciosa, quasi mai gratuita».

La verità come rispondenza ed epifania

<sup>500</sup> N. PANICHI, «*Fortis imaginatio genarat casum*». Montaigne e la ‘*puissance de l’imagination*’, cit., p. 52.

<sup>501</sup> Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Essai*, III, III: «Non bisogna attaccarsi tanto forte ai propri umori e alle proprie tendenze. La nostra principale abilità è il sapersi applicare a diversi usi. È essere, ma non è vivere, tenersi attaccato e obbligato per necessità a un solo modo di vita. Le più belle anime sono quelle che hanno maggior varietà e duttilità. [...] Se dipendesse da me foggarmi a modo mio, non vi è alcuna forma per quanto buona nella quale volessi essere conficcato così da non sapermene distaccare. La vita è un movimento ineguale, irregolare e multiforme» (M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, Milano, Adelphi, 1970, p. 1085).

<sup>502</sup> N. PANICHI, «*Fortis imaginatio genarat casum*». Montaigne e la ‘*puissance de l’imagination*’, cit., p. 52.

esercitare un'azione autenticamente metamorfica sul pensiero. Il 'desiderio' del reale, del saggiarne le possibilità, si configura così, ben oltre un'inesausta spinta propulsiva, come vocazione dell'umana condizione di varietà e adattamento che trova salute<sup>503</sup> e piacere<sup>504</sup> proprio nel trovarsi cercata e realizzata; e, in tal senso, tale movimento ragionativo, rispetto a quella condizione, è descrivibile nei termini aristotelici di un'entelechia<sup>505</sup>. È particolarmente rilevante sottolineare tali connotazioni del discorso montaigneniano per mettere meglio a fuoco le implicazioni profonde di alcune importanti ipotesi sciasciane sullo statuto delle immagini: quella matrice autoriale infatti fonda una percezione, formando la capacità di individuare una dinamica, di riconoscere nella consustanzialità di spostamento e realizzazione una componente strutturale della costruzione visuale ovvero di quel duplice processo per il quale l'immagine sia è costruita sia si rende manifesta. L'azione orientativa di una simile prospettiva, stilisticamente semantizzante, viene evidenziata con esplicitzza di dichiarazioni, in particolare in due scritti che Sciascia dedica alla fotografia: *Il ritratto fotografico come entelechia*<sup>506</sup> e *Scrittori e fotografia*<sup>507</sup>. In essi si fa prova di come l'immagine sappia restituire la distensione di una processualità, il sentimento di una dilatazione per via di una sua puntiforme individuazione che dischiude un principio di senso unitario, proiettato così trasversalmente sullo scioglimento eventuale.

Nel ritratto fotografico – almeno in uno, degli uomini di cui conosciamo, sia pure sommariamente, la vita, la storia personale, l'opera – si realizza un'attendibilità che non pone o allontana il problema della somiglianza fisica e però restituisce il senso di quella vita, di quella storia, di quell'opera compiutamente, in «entelechia». E si vuol proprio dire dell'entelechia aristotelica, dantesca, goethiana<sup>508</sup>.

Quanto allora con questo contributo Sciascia specialmente coglie è l'implicazione di una dimensione temporale nell'ordine esistenziale ritratto, con la sua intima vocazione a far convergere il movimento in un principio di senso. Nella peculiare 'realtà' del ritratto fotografico infatti il tempo, evocato dalla pertinenza soggettiva, diviene una componente preminente del fermo visivo, da cui emerge

Il senso, la premonizione, che la fotografia abbia a che fare con l'identità e con la morte.  
Problemi che il problema del tempo racchiude: il problema capitale della metafisica,

<sup>503</sup> Cfr., Ivi, p. 53: «La sanità consiste nella liberazione e nella possibilità di *essayer*, provare, sperimentare, la natura vivificatrice della metamorfosi, che non solo disegna la vera dignità dell'uomo e il senso del suo destino, ma fornisce una direzione precisa al richiamo di Montaigne circa il valore del *mouvement* cui sono ispirati tutti gli *Essai*».

<sup>504</sup> Cfr., Ivi, p. 55-56: «Con la consapevolezza della fallacia sensoriale, non si sottrae per nulla alla "forza dei sensi", e guarda alla voluttà, al piacere, alla virtù voluttuosa e al piacere della virtù, come al sommo bene; [...] La voluttà è il criterio di una vita sana: "l'extreme fruit de ma santé". [...] la voluttà nel suo essere "supreme plasir et excessif contentement", si addice soprattutto alla virtù; una "vertu voluptueuse", unica a segnare tutta la sua distanza dalla virtù stoica, in questo senso vis/virtus pienamente umana».

<sup>505</sup> ARISTOTELE, *Fisica*, 202a: «Il movimento è l'entelechia del mobile in quanto mobile».

<sup>506</sup> Ora in L. SCIASCIA, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in ID., *Opere [1984.1989]*, cit., pp. 672-678.

<sup>507</sup> Ora in L. SCIASCIA, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in ID., *Opere [1984.1989]*, cit., pp. 679-683.

<sup>508</sup> L. SCIASCIA, *Il ritratto fotografico come entelechia*, in ID., *Opere [1984.1989]*, cit., p. 676.

come diceva Bergson e come Borges, variamente rappresentandone l'insolubilità, ripete<sup>509</sup>.

Tali considerazioni travalicano i limiti parziali del caso 'fotografico' per riverberarsi sulla meccanica di ogni rappresentazione<sup>510</sup>: già testimoniata dalla scrittura di Montaigne<sup>511</sup>, l'infinità dei possibili, nella catena delle successioni determinate dal moto conoscitivo-desiderativo, mette così in luce la coappartenenza di tensione e fissità del segno visivo. La riflessione sulla fotografia costituisce per questo un affondo efficace a descrivere quella personale espressione critica che è il ragionamento sull'arte sciasciano: esso invero batte la pista segnata dalla costituzione temporale propria sia della proiezione, insieme a ritroso e in avanti, delle radici, sia della campitura tracciata dalla realizzazione del potenziale desiderante e di senso. Scossa dall'evocazione visiva la linearità del tempo, compressa e dilatata sulla superficie dell'immagine, sollecita la sensibilissima membrana memoriale che ricolloca e riassume l'interazione dei significati. La fisiologia fotografica suggerisce come la costituzione formale dell'immagine sia intrinsecamente strutturata dal tempo: un tempo che quindi «non è fatto; ma atto che stabilisce la relazione e orienta il processo»<sup>512</sup> che, ancora, «nella sua puntualità di *timing* [...] non è se non in quanto è termine di una struttura o relazione»<sup>513</sup>. L'azione temporale incide allora internamente sulla configurazione dell'opera/immagine come assetto e cadenza, come ritmo e aderenza, svolgendone la 'presenza' senza residui, nell'affiatamento della sua concordanza. La superficie di segno di cui consiste l'opera diviene perciò realizzazione, atto, «entelechia», appunto, proprio di quel particolare *timing* che, oltre ogni aspettativa semanticamente enunciabile, pone sé stesso, l'essere, artisticamente, «relativo soltanto alla propria struttura»<sup>514</sup>. In una simile prospettiva il valore di accadimento, di «presenza» che era emerso in contrasto alla significatività linguistica appare, allora, come l'elemento che fonda l'immagine come tale. Altrettanto però questo ulteriore approfondimento della radicalità figurativa, in quanto alternativa rispetto al discorso che si propone di 'rifletterla', sembra reclamare una considerazione imprescindibile per le componenti segnicamente 'dure' come il colore, la gestione della spazialità o il tratto dell'opera/immagine intesa, appunto, al modo di *timing*. Sciascia si muove invece su un piano di mediazioni che in larga parte espunge l'esplicitazione delle strutture linguistiche

<sup>509</sup> L. SCIASCIA, *Scrittori e fotografia*, in ID., *Opere [1984.1989]*, cit., p. 681.

<sup>510</sup> Cfr., *Ibidem*: «E che su una stessa fotografia sappiamo cos'è il tempo se non ce lo chiedono, se non ce lo chiediamo. E diciamo su una fotografia perché un tale aporema, un tal piccolo dramma metafisico, può più o meno labilmente sorprenderci in qualsiasi momento e di fronte a qualsiasi rappresentazione, momentanea vertigine o pensiero che dura fino a smarrirsi: ma inevitabilmente e immediatamente – con tale immediatezza spesso da restare indecifrate, disagio senza nome, inquietudine – ci assale guardando una fotografia».

<sup>511</sup> Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Essai*, III, IX: «Chi non vede che ho preso una strada per la quale, senza posa e fatica, andrò finché ci sarà inchiostro e carta nel mondo?» (M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, Milano, Adelphi, 1970, p. 1257).

<sup>512</sup> S. BETTINI, *Arte e critica*, in ID., *Tempo e forma*, Macerata, Quodlibet, 1996, p. 128.

<sup>513</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>514</sup> S. BETTINI, *Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea*, in ID., *Tempo e forma*, cit., p. 143.

‘pure’ dell’arte, articolando piuttosto ‘semanticamente’ la differenza iconica. Tuttavia ciò non pregiudica la valenza critica del suo ragionamento: semplicemente, la sua azione intende agire su un livello pragmatico di cambiamento tale da rendere l’esposizione all’opera d’arte e il ragionamento su di essa un contributo effettivo in tale direzione. Le stesse reiterate dichiarazioni di «incompetenza» a giudicare gli elementi specifici del linguaggio artistico indicano una precisa opzione operativa: di fatto la questione non è tanto o non solo quella di segnalare una formazione insufficiente o lacunosa, come Sciascia esplicitamente tiene a ribadire,

di solito, quando scrivo di qualche artista e in genere di cose d’arte, lo faccio con precauzione e con cautela, mettendo davanti la mia incompetenza: e ciò perché la mia incompetenza è effettiva, non per evitare un rischio che sarebbe peraltro minimo nell’attuale confusione<sup>515</sup>

quanto istituire nella dimensione dei *realia* culturali, attraverso la loro messa in parallelo, un approccio analitico capace di rilevare una «omogeneità» di funzionamento, quella «profonda, costitutiva omologia [...] interna al produrre generalmente inteso» che, ci avverte Rossi-Landi, è presupposta dalla «inscindibile unità dell’uomo e di ogni sua produzione»<sup>516</sup>. È Sciascia stesso a sottolineare come la propria insufficiente perizia ‘tecnica’ e, più ancora, lo statuto non ‘professionale’ dei propri ragionamenti si connettano ad una volontà di comprensione ‘genealogica’ che differisce il piano d’indagine dalla lingua dell’arte in quanto ‘segno’, al segno in quanto «forma non della “natura” o della “realtà”; ma della storia»<sup>517</sup>. Un passaggio della breve presentazione al catalogo della personale di Marco Bardi tenutasi nel 1976 alla Galleria «La Robinia» di Palermo è a proposito eloquente:

Più di una volta mi sono trovato a ascrivere di pittori siciliani: non da critico d’arte, beninteso, ma da uomo che con altri mezzi lavora a rappresentare la realtà siciliana. Per cui il mio discorso, che pregiudizialmente altro non voleva essere che un gesto di solidarietà, poteva o meno avere una sua validità nella misura in cui il rapporto del pittore con la realtà siciliana era più o meno effettuale. [...] A questi punti dolenti della realtà siciliana e della coscienza individuale e collettiva dei siciliani, Bardi ovviamente perviene attraverso un ordine di esperienze e di scelte diverse da quelle di uno scrittore, e più immediate [...]. Non c’è niente nella sua pittura che non possa spiegarsi con la pittura. E tuttavia non c’è niente nella sua pittura che la Sicilia, a riscontro, non possa

---

<sup>515</sup> L. SCIASCIA, [Presentazione], in G. TUCCIO, *Catalogo della mostra*, Caltanissetta, Galleria d’arte «Cavallotto», 1966, s. n. p.

<sup>516</sup> F. ROSSI-LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968, p. 187. L’omologia in quanto tale può essere presente solo fra «due tipi o branche di produzione [...] distinti. Si tratta di *omologia*, non certo di *identità*: perché se ci fosse identità non ci sarebbero due distinti; e quindi nemmeno ci sarebbero gli estremi che rendono possibile parlare di omologia. [...] È un metodo genetico propriamente inteso, cioè accoppiato allo studio strutturale delle fasi sincroniche e simmetriche dei processi, che permette la *deduzione* dell’omologia».

<sup>517</sup> S. BETTINI, *Critica semantica; e continuità storica dell’architettura europea*, cit., p.143.

spiegare: e non soltanto negli avvenimenti, nei fatti, ma anche e soprattutto nel modo di essere, e nel suo modo di essere pittore<sup>518</sup>.

Ora, potrebbe apparire incoerente questa corrispondenza tra il recesso rispetto ad un'analisi stringente della linguistica dell'immagine e il proponimento di interrogare i segni dell'arte proprio in quanto formalizzazioni, che altrettanto sono poi stratificazioni sintomatiche di una 'dialettica' storico-contestuale. Paradossalmente però, proprio nel radicalmente altro dall'immagine che è il linguaggio, i due versi di questa corrispondenza si tengono insieme: entrambi infatti si interfacciano ad un regime comunicativo nello sforzo di articolare significato. Se per l'uno si tratta di costruire una narrazione, per l'altro la posta è riconoscere le forze plasmani che hanno reso una forma segno intelligibile. È in questo spazio di coesistenza che si apprezza maggiormente la potenza ermeneutica di uno sguardo 'omologico', ma anche la sua distanza nell'esperienza critica sciasciana, da un'impostazione tipica invece dei *visual studies*<sup>519</sup> che la risolva esclusivamente in analisi decostruttiva, o la traduca in senso immediatamente analogico (dal punto di vista tematico, metaforico, 'genetica' formale). Sebbene spesso con risultati pregevoli, di notevole pregnanza interpretativa e coerenza metodologica, che la stessa ottica di 'lettura visiva' con il suo corollario di articolazione sintattico-semantiche ci ha dimostrato nell'applicazione al nostro studio sulle pagine sciasciane, quel tipo di approcci manca di interrogarsi sul nucleo profondo, sulla radice fondante l'omologia tra i due regni dell'immagine e della verbalizzazione (sia scritta, sia orale) che li rende passibili di reciproca interazione e comprensione. Essa pertanto non coincide con il linguaggio, o, forse meglio, con la 'funzione linguaggio' che pure costituisce, appunto, la comune interfaccia, ma si situa ancora più a monte involgendo il linguaggio stesso. È infatti la condivisione di una matrice fabbrile a rendere omologhi e quindi tra loro comunicanti le produzioni artistico-figurative e quelle propriamente verbali: con Rossi-Landi sappiamo infatti che gli «oggetti linguistici» possono essere considerati come «artefatti materiali»<sup>520</sup>, prodotti, entrambi, del lavoro umano che similmente crea secondo processi apparentabili. Ed è importante rilevare questo comune

---

<sup>518</sup> L. SCIASCIA, [Presentazione], in M. BARDI, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria «La Robinia», 1976, s. n. p.

<sup>519</sup> All'interno della vasta produzione di studi che, in specie a partire dagli anni Ottanta, hanno indagato i rapporti tra letteratura e arti figurative particolare fortuna e rilievo hanno avuto quelli che si sono orientati a partire dalla ricerca di forme di omologia tra opere iconiche e scritte. In un breve *excursus* Cometa (M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in «Contemporanea», n.3, 2005, p. 24) ne traccia una ricapitolazione individuando una tipologia riassuntiva: secondo tale schema l'omologia può essere di carattere strutturale, poetologico, metaforico, o tematico. Per citare solo due esempi particolarmente significativi, studi come quelli di Cray (J. CRARY, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1990), o i celebri lavori della Alpers (S. ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento Olandese*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1999) sulla pittura fiamminga, sono orientati da un ottica 'genealogica' che sappia legare i caratteri delle manifestazioni artistiche allo specifico materiale di un determinato contesto storico-sociale che condiziona in modo determinante la stessa visione. In questo senso Cray verifica come la nascita di nuovi dispositivi tecnici modifichi strutturalmente i paradigmi dello sguardo artistico, mentre la Alpers individua fa risalire le discontinuità nello statuto rappresentativo a precise coordinate geografico-economiche.

<sup>520</sup> F. ROSSI-LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, cit., p. 192-193.

snodo genetico per strappare le opere dall'apparente immaterialità di cui le immagini che rappresentano, sempre necessariamente differite rispetto all'esperienza del dato, paiono sostanzarsi, ricollocandole in una prospettiva, invece concretissima, di produzione, scambio, e consumo. Ma ancor più, dall'omologia produttiva discende, tanto nel lavoro manuale e linguistico<sup>521</sup> quanto in quello dell'arte un'interazione preliminare tra parti preesistenti o preformate grazie alla quale si determina la creazione di una «totalità che funziona in maniera nuova»<sup>522</sup>. Ci è così possibile riportare quella dinamica di scomposizione/unità, proficuamente euristica, emersa nella verifica dell'impostazione scettico-negativa della critica sciasciana, al legame altrettanto radicale tra sviluppo antropologico e sviluppo produttivo<sup>523</sup>. In questa prospettiva è inoltre possibile comprendere ulteriormente l'irriducibile tipicità della forma-immagine all'interno di un discorso sull'arte come quello sciasciano che vuole essere 'strutturalmente' critico. Anche ad uno sguardo così calibrato su distanze 'originarie' le opere d'arte figurativa palesano una natura sfuggente, mobile, ibrida: esse sono a tutti gli effetti degli artefatti materiali, prodotti attraverso strumenti e conoscenze spendendosi, allo stesso modo, nella loro totalità; ma sono altrettanto segni che comunicano, o meglio, esprimono l'esperienza non verbale dell'appartenenza a un determinato contesto di riproduzione sociale. In ciò si avvicinano al linguaggio e alla sua prerogativa di articolare messaggi. La materialità che le struttura, tuttavia, impone a quel particolare segno una connotazione produttiva-performativa fortemente marcata, tanto da caratterizzare tipicamente l'immagine come 'esperienza'. Se la critica d'arte si trova da sempre<sup>524</sup> nella difficoltà e, di più, nell'impossibilità di restituire rispetto all'opera il senso dell'incontro, dell'attraversamento, dell'astanza<sup>525</sup>, mettere al centro la componente fabbrile significa per Sciascia cercare di confrontarsi con l'altro verso dell'esperienza veicolata nell'opera, quella appunto produttiva. Da qui la speciale attenzione riservata alle creazioni degli artisti in quanto opera concreta della mente e della mano in reciproca, mutuante, cooperazione. Nella percezione sciasciana, non c'è probabilmente ambito figurativo che meglio dell'incisione<sup>526</sup> sappia restituire il sentimento di quel legame imprescindibile e costitutivo tra tecnica ed

<sup>521</sup> Cfr. Ivi, p. 199-200: La nozione di lavoro da intrattenersi qui è quella di un *lavoro sociale*, come tale ben distinta da quella di un lavoro individuale; ed è inoltre quella di un lavoro astrattamente considerato [...] il lavoro di cui qui si tratta è invece prassi sociale da un lato e modellistica dall'altro. È quella *prassi sociale*, sovraindividuale, comunitaria, della quale si può dire che allontanando gli ominidi dagli altri animali abbia prodotto gli uomini e con essi la storia; ed è *modellistica* cioè costruzione teorica di modelli atti a farci comprendere ed interpretare quella stessa prassi. [...] nel senso che un'attività lavorativa viene per così dire *individuata e articolata ex-novo, per la prima volta*, proprio e soltanto via via che procede la costruzione di modelli.

<sup>522</sup> Ivi, p. 192.

<sup>523</sup> cfr. Ivi, p. 190-191.

<sup>524</sup> E in modo ancora più problematico la critica in riferimento all'arte contemporanea, non figurativa come ben ha sottolineato, cfr. S. BETTINI, *Arte e critica*, in cit., p. 118 e ss.

<sup>525</sup> Cfr. I.I.II. *Una scrittura allo specchio: in funzione d'altro?*.

<sup>526</sup> Sulla «passione» di Sciascia per l'acquaforte si veda anche la ricostruzione documentaria di A. MOTTA, *Leonardo Sciascia e i peintres et aqua-fortistes*, in «Nuova Antologia», n.2221, Gennaio-Marzo 2002, pp.326-332; e l'analisi che ne verifica le ricadute in sede scritturale di M. FAIETTI, *Linee virtuose in bianco e nero*, «TodoModo», n.1, 2011, pp. 167-171.

espressione appunto come lavoro e come linguaggio. La passione per l'acquaforte allora, per quanto sia dovuta in misura certamente maggioritaria ad una elezione che gli viene dalla discrezione personale del gusto e, soprattutto, dall'affinità con il diletto universo del libro<sup>527</sup>, va intesa come il volersi affissare ad un fenomeno artistico per molti versi esemplare. In esso l'interazione particolarmente stretta tra componente poetica e produttiva rende immediatamente percepibile, nella dimensione del lavoro, la correlazione tra i piani dell'arte e del mercato<sup>528</sup>. Non c'è quasi pagina dedicata ad un acquafortista che non contenga una nota aspramente critica il diffuso uso dell'incisione come strumento meramente replicativo, svincolato da necessità espressive. Il riguardo per la materialità del processo creativo tocca altrettanto tutte le forme d'arte prese in esame facendosi così foriero di considerazioni anche polemiche sulle aspirazioni «linguistico»-comunicative che dovrebbero abitarle:

Sembra, oggi, per tanti che dipingono, che il mestiere sia da venire dopo. E magari mai, una volta conseguito il successo. Momò [Calascibetta] anche perché autodidatta, ha fatto il contrario. Aveva delle cose da dire, in pittura, e ha cercato prima il mestiere per dirle. E direi che ha tanto mestiere, e ormai connaturato alle cose da dire, che per esempio l'impiego dei colori acrilici gli è diventato mezzo d'espressione. I colori acrilici sono una comodità, generalmente. Nel suo caso sono espressivi: tutt'uno col mondo che rappresenta. Che è il mondo a volerlo racchiudere in una formula, della corruzione cattolica o, a volerlo particolareggiare, della corruzione democristiana<sup>529</sup>.

L'esercizio riflessivo di Sciascia consiste così nell'accostare tale 'esperienza' creativo-produttiva a quella fruitiva che ne diventa la controparte speculare. Di una simile messa a confronto consiste allora la via 'personale' della critica sciasciana, da intendersi come soluzione in proprio e altresì come costruzione discorsiva che coinvolge direttamente il locutore, in termini che non ci stupisce scoprire squisitamente stendhaliani. Mostra di agire qui infatti il modello della narrazione memoriale dell'io che Stendhal ha largamente e variamente praticato. Per tale ragione, in quell'avvicinare esperienza ad esperienza molte delle pagine d'arte sciasciane sono costruite, al modo di un «souvenir d'égotisme», sceneggiando i passi di una 'avventurosa' scoperta progressiva, che se può prescindere dal resoconto dettagliato della visione, non risparmia il gusto per il quadro d'atmosfera,

<sup>527</sup> cfr. L. SCIASCIA, *Presentazione*, in, *Incisioni originali italiane e straniere dell'800 e moderne, acquerelli e disegni*, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1977-1978, pp. I-II: «Mi sono spesso domandato che cosa sia questo amore alle stampe: alle xilografie, alle litografie, alle acqueforti soprattutto. Non è certo una "specialità" o sottoconnotazione dell'amore alle immagini, qualcosa che stia un grado più su o un grado più giù dell'amore alla pittura, al disegno. Forse è, propriamente e integralmente, un amore alla stampa: al fatto che quelle immagini siano stampate. Che faccia specie, insomma, più con l'amore al libro che con l'amore alla pittura e al disegno».

<sup>528</sup> Intendendo sia il livello più immediato di opera-prodotto immessa nella compravendita di mercato, sia come opera-linguaggio partecipe e usufruttuaria di un capitale linguistico condiviso, nel commercio di 'mercato linguistico': «se, come io ritengo, la lingua ha un carattere omologo a quello del capitale o patrimonio costante, il mercato ha semmai un carattere omologo a quello della comunità linguistica in quanto operante, vista nei suoi prodotti tipici cioè nei messaggi che circolano in essa e che circolando ne fanno quello che essa è» (F. ROSSI-LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, cit., p. 167). Sulla nozioni di «capitale linguistico» e «mercato linguistico» cfr., Ivi, pp. 229-252.

<sup>529</sup> L. SCIASCIA, *Presentazione*, in A. CALASCIBETTA, *Catalogo della mostra*, Casa-museo Alonge, Raffadali (Ag), 1978, s. n. p.



l'indugio sull'occasione, la circostanza che ne ha permesso la realizzazione. Si delinea in questo modo una zona di autorappresentazione in cui lo Sciascia critico-spettatore sembra volersi raccontare come un 'personaggio'. Così vestito dei suoi stessi panni, costruisce alcuni dei suoi scritti secondo un schema ricorrente, ovvero mostrando la propria maschera impegnata in una precedente inchiesta imbattersi fortuitamente nella scoperta di un'opera attraverso cui sperimenta un complesso di valore che risignifica il proprio stesso percorso di ricerca. È quanto avviene, per esempio, nell'incontro con l'opera di Arturo Carmassi:

Entrando nella Galleria 32, nel maggio 1969, mi trovai improvvisamente dentro una di quelle coincidenze che sembrano magiche o sognate – alla Borges tanto per intenderci. Qualcosa di essenzialmente speculare: come se cose estrinsecamente diverse, lontane nello spazio e nel tempo, eludendo spazio e tempo venissero ad un punto – per una sorta di mediazione psichica o mentale – a materializzarsi, a realizzarsi, a specchiarsi, a riconoscersi, a mutarsi. Io stavo inseguendo un'ombra: un personaggio di difficile, sfuggente e mutevole identità; misterioso, indecifrabile. Un ebreo siciliano (di Girgenti, della Girgenti che sarà poi di Pirandello) del secolo XV che in età di ragione si converte e si fa battezzare cristiano; e prende il nome di colui che lo tiene a battesimo, il conte Guglielmo Raimondo Moncada; e con questo nome si fa prete cattolico, riceve dalla Chiesa beni sottratti alla sua gente, e contro la sua gente li tiene e difende; e poi va a Roma, esperto di lingue orientali in Curia e predicatore di grande fama; e poi, caduto in grave errore, perde lo stato ecclesiastico e i beni; ricompare col nome di Flavio Mitridate, maestro di lingue e cabale orientali a Pico della Mirandola [...] Traditore del suo popolo, mistificatore di dottrina (dice Levi della Vida); e anche omicida.[...] Questo personaggio, dunque, questo mondo dove la «*de hominis dignitate*» si rovescia nella bestialità, la dottrina nella mistificazione; in cui l'avidità e la ferocia si ammantano della fede di Cristo [...] questo mondo che da un lato ha il netto profilo di Pico, la sua pensosa bellezza, la sua giovinezza cara agli dei (e cioè alla morte) e dall'altro il supposto ritratto di Flavio Mitridate [...] grasso, sensuale, ipocrita, beffardo – questo mondo mi parve si scomponesse come in un prisma e si moltiplicasse in un giuoco di specchi, in quella mostra della Galleria 32 di Arturo Carmassi [...] la faccia ferina dell'Umanesimo [...] in quell'Umanesimo, ma anche nel nostro. Crediamo di vivere, nella tecnologia o tecnocrazia [...] in un'età umanistica: ma sotto le ideologie che cercano e annunciano «l'uomo umano» ribolle ed urge il magma della bestialità, della violenza. E questo magma Carmassi coglie e raggela nel suo segno [...]»<sup>530</sup>.

Nelle non poche occorrenze di questo particolare impianto ideativo<sup>531</sup> si intuisce perfettamente quanto il referente stendhaliano sia ripreso in termini di articolazione complessa. Nello scrittore francese la sperimentazione del racconto egotico raggiunge esiti variamente collocati lungo un ampio spettro che va dall'aneddoto episodico riportato in

<sup>530</sup> L. SCIASCIA, *Nota*, in A. CARMASSI, *La faccia ferina dell'umanesimo. Catalogo della mostra*, Milano, «Galleria 32», 1972, pp. 5-7.

<sup>531</sup> Altrettanto emblematica risulta l'articolazione della breve nota di accompagnamento al catalogo di una personale di Gianbecchina, cfr. L. SCIASCIA, [Nota], in GIANBECCHINA, *Opere della donazione 1924-1996*, Palermo, Edizioni Istituzione Gianbecchina, Publicicula, 1997, p. 171: «Caro Gianbecchina, è stato come un gioco di scatole cinesi: sono venuto a Sambuca [...] per cercare memorie di Emanuele Navarro, per riconoscere i luoghi di quel suo romanzo, *La nana* che stavo per ripubblicare: e la contrada che nel romanzo è chiamata Floriana mi è stato detto che era nella realtà quella di Adragna: e ad Adragna, uno dei posti più splendidi della Sicilia interna, c'era la tua casa: e nella casa i tuoi quadri, che io vedevo per la prima volta. Sicché di fronte ogni cosa tua mi capita di rifare quel processo all'inverso: dal quadro alla tua casa di campagna [...]. È il solo elogio che so fare della tua pittura, io che di pittura non mi intendo: una pittura che ricorda il tuo paese, la campagna del tuo paese, la rappresentazione che della vita del paese ha dato uno scrittore quasi un secolo addietro. Una pittura che ha radici voglio dire». Ma si veda anche L. SCIASCIA, [Presentazione], in P. GAULI, *Omaggio alla Sicilia*, Macerata, Edizioni Il Foglio, 1969, s. n. p.

modo secco e (almeno apparentemente) immediato, a diversi grandi di rielaborazione e complicazione in senso finzionale. La memorialistica di Stendhal è stabilita insomma sulla linea di assonanza lontana ma calamitante della cifratura personale rifranta oltre la soglia dell'invenzione. La spinta al resoconto 'anatomico' degli eventi si determina sotto l'imperioso stimolo di una domanda che ha la radicalità delle questioni esistenziali e la vaghezza della curiosità estemporanea: «quel'homme suis-je?»<sup>532</sup>. Il desiderio di conoscere/conoscersi sostiene dunque trasversalmente lo sforzo di, appunto, ricostruirsi. La capillarità della domanda costituisce di per sé un principio di ricomposizione, propriamente di unità<sup>533</sup>, che immediatamente scopre un'evidente parentela con le costruzioni 'romanzesche'. E il terreno su cui si gioca la partita tra evento-documento<sup>534</sup> e continuità-invenzione è ancora una volta quello del tempo. Tanto le memorie quanto i romanzi stendhaliani sono attraversati da un andirivieni temporale<sup>535</sup> per molti aspetti simile. Nei secondi come nelle prime infatti la consequenzialità risulta secondaria alla resa percettiva del soggetto sceneggiato: per via di una messa a fuoco singolare la linearità è così sempre passibile si interruzione, salti e riprese. Allo stesso modo Sciascia, negli esempi che si sono citati, fa confluire diversi piani temporali che aprendo scorci in avanti e indietro collocano la vicenda in un quadro complessivo ri-costruttivo e ri-sementalizzante. Il metodo di interazione sciasciana con le autorialità d'elezione mostra allora una volta di più di costituirsi in forma problematizzante, lavorando sulle maglie aporetiche del modello per farne un cuneo intuitivo. Il valore di tale ininterrotta conversazione con l'esempio stendhaliano risiede nella volontà di Sciascia a interrogarne, percorrerne la linea di faglia dello statuto stilistico: la costellazione di episodi narrata dal soggetto si rende mappa che registrando l'indice delle sensazioni può ricostruire indirettamente, per via simultanea, una porzione di realtà. Facendo proprio il modello prospettico stendhaliano Sciascia si rendere capace di vedere e leggere nel lavoro artistico dei suoi contemporanei l'espressione del proprio tempo, che è, appunto, il 'tempo egotico' della soggettività. Così concepito il discorrere d'arte si rende espressione esso stesso del moderno paradigma del punto di vista artistico: introiettato, soggettivo, che

<sup>532</sup> STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme*, in ID., *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1981-1982, vol. 2, tomo II, p. 429.

<sup>533</sup> Domanda 'sperimentata' dallo stesso Stendhal aporeticamente: da un lato proponendosi di dirsi tali e quali («Je suis profondément convaincu que le seul antidote qui puisse faire oublier au lecteur les éternels Je que l'auteur va écrire, c'est une parfaite sincérité. Aurai-je le courage de raconter les choses humiliantes sans les sauver pas préfaces infinies? Je l'espère.» Ivi, p. 430) dall'altro conservando il consueto gusto per il depistaggio e la costruzione di profili alternativi (cfr. J STAROBINSKI, *Stendhal pseudonimo*, in ID., *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, p. 164: «L'egotista, invece, vuole recuperare se stesso e distruggere il suo nome che lo costringe a sentirsi vulnerabile in quella parte di sé stesso che riflette lo sguardo del testimone»).

<sup>534</sup> In rapporto anche al modello del «romanzo storico», cfr. I.I.I. *Scrittura d'arte come critica*.

<sup>535</sup> Cfr., E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, p.229-230: «Appunto per le esperienze della sua vita, l'interesse di Stendhal non si rivolgeva alle strutture d'una società possibile, bensì ai mutamenti di quella in concreto esistente. Egli ha sempre davanti la prospettiva del tempo, il suo pensiero è dominato di continuo dalla rappresentazione di forme mutevoli di vita e di costume, tanto più che essa è per lui una speranza. [...] la realtà in cui egli s'imbatteva era tale da non potersi rappresentare senza un continuo riferimento ai mutamenti violenti dell'immediato passato e senza tentar presagi sugli imminenti mutamenti del futuro».

delle realtà restituisce un'immagine personale, di fatto «egotica». Sciascia trasferisce allora il valore ermeneutico del segno<sup>536</sup> nel suo esercizio critico: se tralascia di interrogare le strutture linguistiche 'dure' dell'arte non manca di riconoscerne la partecipazione ad una più vasta e complessiva *forma mentis* propria della cultura europea la cui caratteristica peculiare è stata riconosciuta essere «la creazione di sé stessa come storia»<sup>537</sup>. Su questo solco si collocano anche gli auspicati progetti di biografie artistiche<sup>538</sup>, che numerosi affollano gli scritti d'arte: realizzandoli Sciascia dipingerebbe un'esperienza sceneggiata come storia, *ipso facto* teleologica, data la sua sostanza temporale. È quindi sulle vestigia dell'interazione tra temporalità e intenzionalità metafisica del desiderio che la riflessione di Sciascia di volta in volta si costruisce: per esse si determina quel nocciolo energetico-esplorativo che, come si è visto, articola 'semanticamente' le differenze e rende l'esposizione all'opera d'arte e il ragionamento su di essa una effettiva «prassi» di cambiamento. Divagare attorno alla materia delle opere, invero, non è soltanto l'effetto di un ragionare scetticamente che per via negativa faccia spazio al diverso<sup>539</sup>, o al modo indicato da Derrida e Levinas all'altro che viene<sup>540</sup>, ma pure quell'avvincersi caramente ad un oggetto, l'indugiarsi teneramente con il pensiero che è tipico della stendhaliana «cristallizzazione» amorosa che è anche, insieme, cristallizzazione creativa<sup>541</sup>. Per tale ragione la «funzione Stendhal»<sup>542</sup>, è tanto determinante all'interno degli scritti: per essa la «diligenza» critica si riequilibra nella controparte «voluttuosa»<sup>543</sup> di una *chasse au bonheur* che ha come primaria espressione l'estemporaneità, la diversione, il mascheramento. È su tale fondamento esemplare che Sciascia rivendica la liceità del proprio

<sup>536</sup> Il cui «valore di conoscenza», come ricorda Bettini (S. BETTINI, *Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea*, cit., p.139), «non è nella sua semanticità, ma nella sua struttura linguistica»: i segni dell'arte propriamente 'moderna' incarnano una percezione che si identifica, in profonda discontinuità rispetto l'oggettività classica, con «Le Nôtre - *le point de vue* - il punto nel quale ci mettiamo noi, soggetto, per esperire quella forma» (Ivi, p.154).

<sup>537</sup> Ivi, p. 150.

<sup>538</sup> Cfr. I.1. *Fantasie di avvicinamento*.

<sup>539</sup> L'articolazione negativa dà luogo appunto al diverso, l'*heteron*, «la differenza come tale, non qualcosa di differente; la pura relazione di alterità, non il termine concreto in cui essa si materializza di volta in volta. L'*heteron* è sempre indeterminato» (P. VIRNO, *Saggio sulla negazione. Per un'antropologia linguistica*, cit., p.103-104).

<sup>540</sup> Cfr. I.1.II *Una scrittura allo specchio: in funzione d'altro?*.

<sup>541</sup> Ora in L. SCIASCIA, *In margine a Stendhal*, in ID., *L'adorabile Stendhal*, Milano, Adelphi, 2003, p. 115: «Chi scrive libri diciamo di immaginazione, sa quanto è difficile, e quasi impossibile, rifarne poi la genesi, ritrovare il primo seme, il primo elemento, la prima suggestione da cui sono nati – e insomma quella che si suole chiamare "l'idea". E non minore difficoltà comporta il voler rendersi o dar conto dello sviluppo di quell'idea, delle molte e diverse e casuali giustapposizioni o efflorescenze – qualcosa di simile a quelle che Stendhal, di cui vogliamo parlare, chiama in amore "cristallizzazioni". "Come le è venuta l'idea?" si sente spesso chiedere l'autore di un romanzo, di un racconto. "Già come mi è venuta l'idea" si chiede l'autore: e la risposta che trova e che dà inaugura, ma dentro di sé, come un gioco di scatole cinesi, ché ce n'è sempre una seconda dentro la prima, una terza dentro una seconda; e così via».

<sup>542</sup> Di una «funzione Stendhal» hanno parlato R. RICORDA, «*Stendhal for ever*», in ID., *Pagine vissute. Studi di Letteratura Italiana del Novecento*, cit., p. 182; e M. RIZZARELLI, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, cit., pp. 67-72. La Rizzarelli ha sottolineato particolarmente la relazione instaurata da Sciascia tra processo di cristallizzazione amorosa e scatto fotografico (Ivi, p.134).

<sup>543</sup> Sul binomio diligenza voluttà nella critica d'arte sciasciana si veda I.1.II. *Una scrittura allo specchio: in funzione d'altro?*.

approccio amatoriale<sup>544</sup>, della spinta a all'appagamento sensoriale e intellettuale. Così se nello Stendhal romanziere quella *chasse* si fa «principio dinamico dell'atto creativo»<sup>545</sup>, in sede critica essa rifluisce nella potenza proiettiva del soggetto che si trova riflesso nell'infinita possibilità delle associazioni. Questo rimandare incessantemente ad altro, questo poter essere sempre altro, rappresenta una condizione di massima apertura dell'io che viene a coincidere con tutto l'esistente facendosi tramite per la sua connessione. La dispersione si trova però sempre ricomposta da quello stesso principio «sub specie cupiditatis»<sup>546</sup> che ne determina l'inesausto rinnovamento: com'è proprio di Stendhal che lascia «intendere accanto ai sentimenti e alle azioni descritte, altre azioni e altri sentimenti possibili: una possibilità inesauribile, aperta ad una inesauribile appropriazione che si rinnova e moltiplica ad ogni rilettura»<sup>547</sup>, Sciascia col suo divagante suggerire dimensioni ulteriori, sincroniche e parallele tende di massima ad una totalità, in un'estravagante forma di realismo da 'pulsione desiderante'. Le divagazioni restituiscono la simultaneità, 'rispondono' alla sinonimia della realtà. Se quindi si conosce per via divagante e il moto, la spinta a comprendere è espressione ontologica del desiderio, allora l'effetto secondario di realismo a cui si perviene è la massima espressione di quella longhiana tensione letteraria che anima la critica d'arte sciasciana<sup>548</sup>. Tuttavia si deve tenere presente che così come quella vocazione letteraria non si concretizza mai in un risultato coerentemente romanzesco, ugualmente il realismo che siamo venuti delineando è più un orientamento percettivo di fondo che un sistema di contenuto perfettamente compiuto. Alcune delle pagine sciasciane, anzi, per la particolare brevità che le connota, sono molto lontane da ambizioni rappresentative di ampio respiro: in molti casi infatti non si ha che la rapida nota di un'impressione lontana da giudizi di valore complessivi, articolati, e 'tecnicamente' avveduti. Ma anche laddove sembri lasciare posto ad un più netto e scarno carattere cronachistico, accompagnando la notizia di una mostra con concise considerazioni, non è nella direzione di un allontanamento dal modello stendhaliano che si sta muovendo. Esso agisce piuttosto per altra via, attraverso i contributi 'pubblicistici' che lo stesso Stendhal aveva avuto modo di stendere in occasione delle esposizioni dei *Salons* parigini, per alcune riviste francesi e inglesi<sup>549</sup>. In quei testi la scrittura stendhaliana si regge sulla doppia direttrice della 'sfumatura' e della 'passione', rinunciando alle grandi

<sup>544</sup> Come da più parti evidenziato.

<sup>545</sup> A. BOTTACIN, *La felicità di Stendhal*, in «Studi di Letteratura Francese», 1 gennaio, 1988, p.81.

<sup>546</sup> L. SCIASCIA, *Ai pochi felici*, in «Nuovo Sud», X, n. 3-4, settembre-ottobre 1975, p. 133.

<sup>547</sup> R. RICORDA, «*Stendhal forever*», in ID., *Pagine vissute. Studi di Letteratura Italiana del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 185.

<sup>548</sup> Cfr. I.I.I. *Scrittura d'arte come critica*.

<sup>549</sup> Tali scritti (ora raccolti anche in un'edizione italiana, STENDHAL, *Salons*, Torino, Aragno Editore, 2006) sono: *Un'esposizione del Salon al Louvre*, pubblicato sotto pseudonimo nel 1822 sul britannico «Paris Monthly Review»; una serie di articoli apparsi sul «Journal de Paris» nel 1824 e raccolti poi insieme in un contributo dal titolo *Critica amara del Salon 1824; Alcune considerazioni sulle belle arti* pubblicato nel 1828 sulla «Revue trimestrielle».

costruzioni ‘poetiche’ ma non per questo, evidentemente, potendo sottrarsi alle connotazioni proprie dell’autorialità da cui sono generate.

Similmente gli scritti sciasciani, come già si è avuto modo di osservare<sup>550</sup>, sono l’opera di uno scrittore dall’identità formata che tende a volersi occultare nell’incontro con le opere. Sciascia sembra infatti volersi mettere davanti, onestamente, senza compiacimento, la cogenza delle proprie percezioni senza sovrastrutturale, allo stesso modo in cui Stendhal non soverchia le opere con più o meno indebite attribuzioni di significato, o più o meno giustificate letture simboliche. Sembra insomma che per entrambi fruire l’arte non si traduca nel tentativo di riscuotere uno stabilizzato contenuto semantico, quanto nel disporsi ad un ambito privilegiato di amplificazione emotiva. Per l’uno come per l’altro l’esperienza dell’arte è propriamente l’esperienza del sentimento ovvero dell’idealità connaturata alla sensazione, di quanto esso ha di più radicalmente vitale ed ‘estremo’<sup>551</sup>. L’evidente comunanza d’intenti non ci stupisce consegua effetti simili. I giudizi di valore per esempio si appuntano attorno al carattere della ‘personalità’ artistica: da essa infatti segue quella consapevole e feconda originalità, cifre di uno sguardo appassionata sul mondo, che risulta essere la qualità forse più apprezzata da Stendhal così come da Sciascia<sup>552</sup>. Perché si esprimano positivamente nei riguardi di un lavoro ambedue sembrano dover verificare nell’opera la persistenza di un tenace legame con la ‘verità’ dell’esistenza, nella sua mobilità e imperfezione<sup>553</sup>. Di qui viene pure la necessaria critica allo ‘stato presente dei costumi artistici’: il divorzio con la realtà nell’accademismo criticato da Stendhal<sup>554</sup>, l’uso pretestuoso del mezzo espressivo notato da Sciascia in alcuni acquafortisti, disattivano quel legame impedendo che si instauri un canale comunicativo, un flusso ‘amoroso’ con l’opera. La bellezza va dunque cercata nel suo inscindibile rapporto con la verità, la cui radice è nella relazione con il sentimento, propriamente, l’‘amore’ dell’artista: riflettendo su Piero Guccione Sciascia evidenzia esattamente tali costanti della propria ‘visione’

---

<sup>550</sup> Cfr. I.I.I. *Scrittura d’arte come critica*.

<sup>551</sup> Gli strali di Stendhal vanno per questo ad appuntarsi contro quegli artisti che di quella ‘passione vitale rendono una rappresentazione sbiadita, insufficiente: «Chauvin dipinge coscienziosamente, ed ha molto talento; è per questo che l’ho scelto come oggetto della mia critica; ma come può trovare vero ciò che mi sembra così falso?» (STENDHAL, *Critica amara del Salon 1824*, in Id., *Salons*, cit., p. 82); «Il talento di Saint- Evre è tanto più notevole per il fatto che è l’opposto di quello di tutti i giovani pittori che si sono fatti un nome in questa esposizione. Mi sembra di vedervi un vigore e una verità che sono altrettanto rari, fra i pittori, della sincerità e del candore nella nostra ipocrita società del XIX» (Ivi, p. 87).

<sup>552</sup> Cfr. L. SCIASCIA, [Presentazione], in G. TUCCIO, *Catalogo della mostra*, Caltanissetta, Galleria d’arte Cavallotto, 1966, s. n. p: «ma a riconoscere il talento di Tuccio non c’è bisogno di specificata competenza: la sua è una specie di esplosione; [...]. E tutte le esperienze e gli apporti che si possono inventariare nelle sue cose – Matisse, Picasso, l’espressionismo, una vena liberty, un tanto di primitivo – in realtà contano poco, o, se mai, contano come materiale isolante: come cattivi conduttori in un certo senso. E se un pericolo c’è, nel lavoro di Tuccio, è un gran bel pericolo: quello di consumare nella sua esplosione tanta, forse troppa, storia della pittura».

<sup>553</sup> Ciò che Stendhal giudica proprio del «romantico»: «In tutte le arti il romantico è ciò che rappresenta gli uomini d’oggi» il cui indice discriminante risiede nella «quantità di piacere che provocano nello spettatore» rispetto a rappresentazioni ispirate da un tema e da uno stile classico (STENDHAL, *Critica amara del Salon 1824*, in Id., *Salons*, cit., p.124-125).

<sup>554</sup> Cfr. Ivi, p. 104-105: «la scuola di David abilissima nella rappresentazione del muscoli che ricoprono il corpo umano, è incapace di realizzare delle figure che esprimano adeguatamente un qualsivoglia sentimento».

Mi pare non ci sia pittore, oggi, che più di Guccione ami la pittura. E poiché «amor che nullo amato amar perdona», è il caso di dire che la pittura ama Guccione: la Pittura come le mitiche personificazioni dei dialoghi umanistici e sentimentali. Voglio dire che intorno a noi c'è molta riflessione sulla pittura, da parte dei pittori: e in senso mentale, del pensarci e del pensarla, e in senso fisico, dello specchiarla, dello specchiarne qualche momento, e con preferenza per qualche frantume, per qualche scheggia. Di amore in giro ce è poco: ed è constatazione che si può anche devolvere ad altre arti, alla letteratura. E la parola amore sta qui, per me, in luogo di poesia, ma comprendendo anche inseparabilmente il mestiere: assiduo e sempre più ricco, affinato, sottile. Un quadro di Guccione, insomma, dà il senso dell'amore e della poesia: l'occhio vi si posa e vi indugia come su qualcosa di raro, di ricreante, che ancora ci fa sentire valida, autentica, l'equazione bellezza-verità<sup>555</sup>.

La frequentazione delle arti diventa cassa di risonanza della più intima e radicale delle ricerche alla ricomposizione e all'armonia: esperire l'arte ha dunque a che vedere con bellezza del provare sentimenti vivi, anche feroci che strappino dalla quiescenza e immettano nella consapevolezza di essere umanità potenzialmente feconda nel mondo.

La frequentazione con le opere infatti può in ogni senso considerarsi un autentica possibilità di felicità, quella stessa che l'esperienza amorosa dischiude a coloro, i «pochi felici», edotti dall'esercizio del sentimento<sup>556</sup>.

---

<sup>555</sup> L. SCIASCIA, *Il senso dell'amore e della poesia*, in «Il Giornale di Scicli», Scicli, 5 maggio 1985, p.3.

<sup>556</sup> STENDHAL, *Prefazione*, in ID., *L'amore*, Milano, Mondadori, 2010, p. 11: «Perché non sei mai stato fatto infelice da quella debolezza delle anime forti, se non hai contro natura, l'abitudine di pensare leggendo, questo libro ti metterà di malumore contro l'autore, perché ti farà intravedere che esiste una certa felicità che tu non hai conosciuta e che la Lespinasse conosceva».

## 2.2. Un'idea di metamorfosi

non posso innamorarmi di cosa che io non vegga»  
(Giordano Bruno, *La cena delle Ceneri*, p.446)

«Come volete voi che la immobilità, la sussistenza, la entità, la verità sia compresa da quello che è sempre altro e altro, e sempre fa et è fatto altri et altrimenti? Che verità, che ritratto può star depinto et impresso dove le pupille de gli occhi si disperdono in acqui, l'acqui in vapore, il vapore in fiamma, la fiamma in aura, e questa in altro et altro, senza fine discorrendo il soggetto del senso e cognizione per la ruota delle mutazioni in infinito?»  
(Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, p. 734)

A conclusione di questo primo tentativo di ricognizione complessiva sugli scritti d'arte sciasciani proviamo allora a trarre dai rilievi emersi nelle pagine precedenti alcune considerazioni finali d'insieme.

Sembra in particolare utile interrogarsi ancora una volta sul valore e le implicazioni di quello che è apparso essere il tema strutturante l'intero sistema degli scritti, ovvero la costante metamorfica ricalibrata nell'immobilità. Ad un esame attento esso appare sia come un potentissimo dispositivo simbolico che come una informante struttura cognitiva. E ciò in ragione del fatto che quello della metamorfosi non è soltanto un motivo che Sciascia rinventa nella poetica figurativa di molti tra gli artisti presi in esame quanto piuttosto l'espressione di una propria particolare percezione della realtà e della sua ricaduta diretta sulle forme dell'elocuzione. Per cercare di verificare le ragioni e i precipitati di un simile 'radicamento' torniamo nuovamente sul procedimento portante e trasversale della scrittura d'arte (e non solo) sciasciana, che già si è fatto tramite di fondamentali interpretazioni d'insieme<sup>557</sup>: la divagazione. I modi della sua costruzione segnalano infatti una impostazione gnoseologica-intellettuale permeata da una spinta all'incremento e alla trasformazione e da una contropinta al fermo e alla ripresa. Sintatticamente le argomentazioni presentano coesistenze di strutture asindetichiche interfrastiche (ossia di un fenomeno di limite/accumulo, compressione/intensificazione), in contesti intrafrastici in cui nettamente rilevati sono i nessi polisindetici a marcare il ritmo di un discorso che non si arresta, ancora sempre oltre, virato in altro dall'intuizione di analogie di volta in volta letterarie, storiche, geografiche,

---

<sup>557</sup> Nel senso di *epoché* fenomenologica, cfr. 1.1.II. *Una scrittura alla specchio: in funzione d'altro?*; e nel senso di strumento differito nella 'lettura' delle opere, cfr. 2.1 *I maestri del diletto: una critica in dialogo*.

percettive. La formula con cui ad esempio Sciascia ferma la propria riflessione sul valore delle figure rappresentate da Migneco si muove in tale direzione («Gli ossi di seppia della storia. L'uomo ridotto dalla storia, a pura, inconsutile e inutile esistenza. E tuttavia è l'estetica: il significato del non significare. E da fuori (condizione necessaria), in fuga»<sup>558</sup>); come pure le considerazioni sul lavoro di Carla Horat Albiero, avvicinato a quello del *peintre-graveur* francese Jean Frélaut («tutte le incisioni di Frélaut sono invernali. E anche quelle di Carla Horat. E non si potrebbe forse andar oltre, dire che l'inverno è stagione congeniale all'arte incisoria, che - al di là dell'oggetto "invernale" che ritrae: ramo, albero, paesaggio - tout-court "invernale", connaturata all'inverno, all'essenza del colore, alle essenzialità delle linee, alla denudazione di ogni cosa che l'inverno opera, l'acquaforte è sempre?»)<sup>559</sup>. Ma è forse più di tutto la presenza di costruzioni speculari (sempre in un contesto complessivo largamente abitato dal polisindeto) a dare forza e a rilanciare l'efficacia semantica della propensione divagante del discorso. Con esse Sciascia allestisce strutture argomentative predisposte a esprimere la circolarità del suo universo ideale, il sentimento di una profonda, irriducibile solidarietà e affinità tra serie valoriali antitetiche: si pensi a riguardo al giudizio su Guttuso («Tutto quello che da lui vien fuori, nella vita come nell'arte, anche la sua incoerenza, s'appartiene alla profonda coerenza di quest'*agonia* da personaggio verghiano non riuscì a raggiungere (e avrebbe forse raggiunto se stesso). E non a caso mi viene il termine *agonia*: della vita che lotta contro se stessa, e cioè contro la morte. O al contrario: della morte contro se stessa e cioè contro la vita»)<sup>560</sup>. Questi procedimenti chiastici sono figure della compresenza e della progressione (come nella valutazione sull'opera di Gulino, in cui: «La poesia vi si iscrive attraverso una pazienza infinita, una sottile e sagace ricerca. E i termini pazienza e ricerca vanno intesi al di là del mestiere: in tutto dentro la fantasia. Che è una fantasia complessa, e senza dubbio anche composita: e va dall'oggetto al suo fantasma, dalla realtà alla surrealtà, dall'occasione e dall'aneddoto al sogno – e a volte al divertimento, alla parodia in tutto dentro la fantasia»)<sup>561</sup> ma anche di circolarità e staticità (ed è con una simile connotazione che Sciascia descrive ad esempio i modi della 'restituzione' del paesaggio siciliano nelle acqueforti di Faro «Distruzione naturale, dovuta ai sommovimenti geologici, agli eventi alluvionali, e distruzione storica, umana. Di una tale distruzione – storica, consumata dagli uomini – né Goethe né Schiller ebbero visione o notizia. [...] Intanto, l'elemento di distruzione della zolfara è stato come assorbito dalla distruzione naturale: così come Faro lo coglie, tra queste belle acqueforti, in

<sup>558</sup> L. SCIASCIA, [Presentazione], in G. MIGNECO, *Catalogo delle opere*, Palermo, Galleria La Robinia, 1970, s. n.

p.

<sup>559</sup> L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Gli alberi di Horat*, Venezia, Centro Internazionale delle Grafica, 1985, s.n.p.

<sup>560</sup> L. SCIASCIA, *Guttuso a Palermo*, «Galleria», a cura di N. Tedesco, Caltanissetta-Roma, XXI, 1-5, gennaio-ottobre, 1971, p. 152.

<sup>561</sup> L. SCIASCIA, in N. GULINO, *Catalogo della mostra*, Palermo, Edizioni Galleria Arte al Borgo, 1973, s. n. p.



una che a me pare bellissima»)<sup>562</sup>, e, spesso di intensificazione (si noti la percepibile climax nella chiusa della pagina su Bardi, in merito al suo uso del colore: «Un colore che nelle sue accensioni e preziosità dà il senso di provenire dal nero e di aspirare al nero: quasi “sviluppatto” dal nero, insomma; e, svelato e sospeso per un momento, per un momento folgorato, dovesse di nuovo riassorbirsi nel nero»)<sup>563</sup>. Gli effetti di densità semantica e di potenziale polisemanticità (e dunque aperti, disponibili ad ulteriori associazioni) che derivano da questi tipi di costruzioni risultano funzionali a quella tendenza sciasciana a disciogliere il pensiero in scrittura<sup>564</sup> e insomma a «conferire valore (ed efficacia) figurale alle svariate possibilità di focalizzare isotopie o elementi semanticamente in contrasto»<sup>565</sup>. La tensione alla disamina scettica, il ricorso all'accertamento filologico così propri dell'identità scrittoria sciasciana<sup>566</sup> trovano forza e possibilità di realizzazione proprio nel continuo spostamento/avanzamento della messa a fuoco che tali strutture sostengono. Rispetto a un impulso divagante assoluto, solo in rarissime occasioni sperimentato da Sciascia per così dire al suo stato puro (come nella riflessione su Jaki sospinta senza soluzione di continuità di associazione in associazione)<sup>567</sup>, queste modalità discorsive, che esprimono l'idea di un

<sup>562</sup> L. SCIASCIA, [Presentazione], in D. FARO, *Cinque Acqueforti*, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1982, s. n. p.

<sup>563</sup> L. SCIASCIA, *Non c'è niente nella sua pittura che la Sicilia non possa spiegare*, in M. BARDI, *Catalogo della mostra*, Milano, «Galleria Trentadue», 1967, s. n. p.

<sup>564</sup> cfr. F. MOLINTERNI, *Sciascia e la scrittura di pensiero*, in *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, a cura di F. Monello, A. Schembari, G. Traina, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2009, p. 156: «tenendo ferma la sensazione di un (gaddiano) “*ictus philosophandi*” che non si concentra in zone definite della sua opera né viene organato in un sistema compiuto, ma che, al contrario, risulta come assorbito e celato nell'intero *corpus* della scrittura, penetrando all'interno delle strutture capillari dello stile».

<sup>565</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *Costruzioni speculari, tra parallelismo e antitesi*, in «Lingua e stile», anno XL, n.1, giugno 2005, p. 19.

<sup>566</sup> Cfr. I. I. I. *Scrittura d'arte come critica*; 2.1. *I «maestri del diletto»: una critica in dialogo*.

<sup>567</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *Jaki*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore («I Quaderni di Galleria», 68), 1965, pp. 5-12: «E siamo così al secondo nome, di scrittore stavolta, il cui mondo confina con quello di Jaki: Jorge Luis Borges, l'autore di quel “Manual de zoologia fantastica”, di quelle “Ficciones”, finzioni che sono labirinti di tempo e di spazio di storia e di utopia, di memoria erudita e di ossessioni. Solo che in Jaki, nelle sue cose, non stinge il minimo sospetto di quella suggestione libresca, di quella rara erudizione, di quella sottile cultura esoterica che in Borges sono peculiari. Ma della “Zoologia fantastica” di Borges passi come questo possono introdurre alla zoologia di Jaki: “L'idea del cielo come animale riapparve col Rinascimento, in Vanini; il neoplatonico Marsilio Ficino parlò dei peli, denti e ossa della terra; e Giordano Bruno stimò che i pianeti fossero grandi animali tranquilli, di sangue caldo e abitudini regolari, dotati di ragione. Al principio del secolo XVII, Keplero disputò all'occultista inglese Robert Fludd la paternità dell'idea della terra come mostro vivente “la cui respirazione di balena, corrispondente al sonno e alla veglia, produce il flusso e il riflusso del mare”. L'anatomia, l'alimentazione, il colore della memoria e la forza immaginativa e plastica del mostro furono studiate da Keplero...”. Studiate da Keplero, e rappresentate da Jaki potremmo aggiungere. E prendiamo a caso qualche animale della fauna borghesiana: “Di otto zampe dicono provvisto (o carico) il cavallo del dio Odin, Sleipnir che Ã di pelo grigio e va per la terra, per l'aria e per gli inferni...”; “la fama di Behemoth raggiunse i deserti dell'Arabia, dove gli uomini alterarono e ingrandirono la sua immagine. Da ippopotamo o elefante lo fecero pesce che si sostiene sopra un'acqua senza fondo, e sopra il pesce immaginarono un toro, e sopra il toro una montagna di rubino...”. Baldanders è un mostro successivo un mostro nel tempo: nel frontespizio della prima edizione del romanzo di Grimmelshausen è raffigurato un essere con testa di satiro torso d'uomo ali spiegate d'uccello e coda di pesce, che con una zampa di capra e un artiglio d'avvoltoio calpesta un mucchio di maschere, che possono essere gli individui della specie. Porta una spada alla cintura, e nelle mani ha un libro aperto con le figure di una corona, un veliero, una coppa, una torre, una creatura, alcuni dadi, un berretto a sonagli e un cannone: “L'agnello vegetale di Tartaria detto anche “borametz” o “polypodium borametz”, è una pianta che ha forma d'agnello, coperta di lanugine dorata. Cresce su quattro o cinque radici; le altre piante le muoiono intorno, ed essa si mantiene rigogliosa; a tagliarla, n' esce un succo sanguigno... In altri mostri si combinano specie o generi animali; nel “borametz” il regno animale e il vegetale...”; “Il centoteste è un pesce creato dal ‘karma’ di alcune parole, per la loro postuma ripercussione nel tempo. Una delle vite cinesi del Buddha riferisce che incappò

movimento e di una mutazione in corso, sono come ‘corrette’ da quel costante controcanto di arresto che altrettanto le anima: il ‘principio’ metamorfico qui all’opera costituisce così una specie di doppio speculare e oppositivo alla divagazione «cristallizzante»<sup>568</sup>. Ragionando su Clerici ad esempio, Sciascia coglie chiaramente la possibile dimensione oscura e detraente dell’espressione metamorfica, da intendersi come

una ricerca di punti di vista e di prospettive interne, interiori: e sarebbero tout-court da definire prospezioni: misteriose secrezioni ed efflorescenze, oscure cristallizzazioni, pietrificata commistione di elementi. Un giacimento di metamorfosi già avvenute, insomma. [...] Ecco: un piccolo universo senza confini, in fusione, in magma<sup>569</sup>

Il discorso critico retto da un sistema di chiasmi e parallelismi crea le condizioni per un’innovazione ideale su base linguistica<sup>570</sup> che seconda una vocazione all’impegno intellettuale, come quella scaisciana, nata in un contesto di stasi atavica, di una apparentemente «irredimibile realtà»<sup>571</sup>. Di qui si comprende perché l’immaginario trasformativo abbia tanta presa e una così marcata centralità nell’esercizio critico di Sciascia: nell’idea di metamorfosi infatti da un lato si arriva a identificare i termini oppositivi e analogici in perfetta continuità e omologia con quel sentimento della reversibilità per entro cui sembra inscrivere l’intera sua poetica; dall’altro agisce la forza attrattiva di una visione del mondo rinnovata e rinnovabile. Nel sottolineare l’impegno che nasce in reazione alle condizioni del luogo d’origine c’è, però, un rischio di fraintendimento in senso volontaristico e, dunque, di banalizzazione in afflitti redentivi, qualora innanzitutto non si riconosca quel rapporto con il contesto come di tipo percettivo-sentimentale. Si tratta infatti di una relazione nativo-sensitiva tale per cui nel primo spazio, naturale, dell’esperienza si entra in contatto con la dinamica del mutamento: l’esistente, nel suo costante farsi altro, mantiene le componenti della forme precedente. Da ciò derivano le marcate caratterizzazioni ‘naturalistiche’ dell’attenzione scaisciana per la dimensione trasformativa. E, in questo quadro, il riferimento più pertinente Sciascia lo trova in Goethe alla sua intuizione

---

nelle reti di certi pescatori. Questi dopo infiniti sforzi, trassero a riva la rete e vi trovarono un enorme pesce, con una testa di scimmia, un’altra di cavallo, un’altra di volpe, un’altra di cane, un’altra di cervo, un’altra di tigre, e così via fino a cento...”. E potremmo continuare in questo giuoco, risparmiandoci di descrivere con parole nostre gli animali mostruosi che popolano il mondo di Jaki, la sua era: l’era jakiana, come lui (scherzosamente e no) dice. Ma bisogna avvertire che se questi mostri provengono a Borges dalle favolose faune di antichi testi religiosi, di antiche storie naturali, dagli incubi e dalle invenzioni della letteratura mondiale, in Jaki esclusivamente (o quasi) sorgono, proprio come in Goya, dalla coscienza in sé inquieta e tempestosa e dalla reazione della coscienza alla realtà storica. Tutti i richiami che, di fronte alle sue cose, si possono fare a particolari momenti, nomi ed espressioni della letteratura e dell’arte, possono servire a noi; ma non hanno assolutamente alcun valore e significato per lui. Si definisce ed è, un primitivo. L’unico apporto libresco nel suo mondo è rappresentato da H. G. Wells: scrittore assolutamente insufficiente a scatenare il tremendo caos, la tremenda era jakiana».

<sup>568</sup> In riferimento alla cristallizzazione amorosa stendhaliana, cfr. 2.1. *I «maestri del diletto»: una critica in dialogo*.

<sup>569</sup> L. SCIASCIA, *Per «Volte Face» di Fabrizio Clerici*, «Galleria», a cura di I. Millesimi, Caltanissetta-Roma, XXXVIII, 2, maggio-agosto, 1988, p. 139.

<sup>570</sup> Si tengano presenti a tale riguardo gli aspetti ‘pragmatici’ della lettura delle opere emersi precedentemente, cfr. 2.1. *I «maestri del diletto»: una critica in dialogo*.

<sup>571</sup> L. SCIASCIA, *Guccione e il «Gattopardo»*, in *Piero Guccione. Opere 1957-1989*, a cura di M. Goldin, Milano, Electa, 1989, p. 45.

«qualitativa» della realtà, alla sua ricerca dell'uguale nel diverso: in una pagina dedicata all'acquafortista Raffaele Piraino<sup>572</sup>, ne ricorda la ricerca della *Urplanze* (la pianta originaria), tra le molte viste nel suo viaggio in Sicilia. È allora come se Sciascia, nel guardare e nello scrivere degli artisti che quelle mutazioni registrano attraverso le loro opere, cercasse di compilare un vero e proprio «manoscritto della natura»<sup>573</sup>. Non ci stupisce quindi l'attenzione riservata ad artisti locali capaci di rappresentare il senso di quella partecipazione naturale. Proprio su questa scorta anzi individua una linea poetica capace di accomunare il lavoro di personalità molto diverse sotto uno stesso tentativo di «un discorso sulla Sicilia realistico e insieme simbolico che in un certo senso precorre quello che i pittori siciliani oggi fanno. Guttuso, Caruso, Mirabella (e tanti altri più o meno noti): ciascuno a suo modo, ma sempre cogliendo l'albero come teatro di quella metamorfosi, di quel mito, di quel mistero»<sup>574</sup>. Tra questi artisti, Amico con i suoi 'ritratti' di alberi dà l'occasione a Sciascia di meditare sul rapporto tra metamorfosi e sicilianità:

E così è negli alberi che Totò Amico disegna e colora, nella campagna, nelle rocce: la natura sembra si sia appena rinchiusa (involgendosi in una vita di radici e di foglie, nodi, schegge, rughe, immemoriali secrezioni e levigazioni) sull'uomo. Per cui sembra poi del tutto ovvio che sui fogli si realizzi come un processo inverso, per cui dalle rughe e dai nodi dell'antico ulivo, dal mandorlo, riaffiori il volto umano, confitto nella pena della vecchiaia e nell'antica pena del vivere. E non voglio entrare, come si sul dire, nel merito, giudicare la sua pittura coi valori della pittura: ma mi pare che le sue cose siano tutt'altro che "facili", o lo sono nella misura in cui lo sono le cose vere e sentite; e che cioè dicano non soltanto di uno stato d'animo, ma di un modo di essere e di una condizione umana di cui la Sicilia è, dice un poeta brasiliano, «banco di prova»<sup>575</sup>.

La riflessione su Amico scopre così in chiusura un nodo fondamentale. Come Sciascia ha sostenuto in molte occasioni, la Sicilia «può costituire una metafora del mondo moderno»<sup>576</sup>: il suo ritratto nello specchio dell'arte rappresenterebbe quindi un'occasione per guardare alla realtà contemporanea con consapevolezza aumentata. L'attenzione prevalente per artisti siciliani, per le loro mutazioni, si spiegherebbe dunque con la possibilità intravistavi di parlare al centro, al mondo della cultura e delle grandi decisioni, dalla prospettiva del margine. E tuttavia ancora non è sufficiente. Come ha sottolineato Pianezzola infatti la

<sup>572</sup> L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Raffaello Piraino. Catalogo della mostra*, Galleria «Arte al Borgo», Palermo, 1967, s. n. p. Sull'argomento si rimanda a l.2.II.13 [Cat/Mono, 1971: Piraino].

<sup>573</sup> Titolo, oltremodo indicativo alla luce della nostra riflessione, di un ciclo di opere di Bruno Caruso, artista profondamente 'nativo' e naturalista, anche per questo tra i più amati da Sciascia, cfr. L. SCIASCIA, *Le meraviglie della natura scritte e disegnate da Bruno Caruso*, «L'Orsa», Palermo, 12 marzo 1969, p. 3.

<sup>574</sup> L. SCIASCIA, *Alberi e volti di Totò Amico*, in «Nuovo Sud», Caltanissetta, IV, maggio 1969, p.7.

<sup>575</sup> *Ibidem*.

<sup>576</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979, p.78: «sono piuttosto uno scrittore italiano che conosce bene la realtà della Sicilia, e che continua ad essere convinto che la Sicilia offre la rappresentazione di tanti problemi, di tante contraddizioni, non solo italiani ma anche europei, al punto da poter costituire una metafora del mondo odierno».

metamorfosi può essere letta anch'essa come una metafora<sup>577</sup>: si dovrà allora cercare di capire a che cosa rimandi l'estensivo richiamo metaforico negli scritti d'arte. A questo scopo è necessario tenere presente per un verso l'incidenza della componente nativa, letteralmente naturale di cui le opere di quegli artisti si fanno espressione; per l'altro si dovrà ricordare la 'reversibilità' potenziale, a cui si è accennato sopra, che caratterizza la sostanza metamorfica. Un passaggio di uno scritto su Caruso aiuta così a comprendere che la direzione della metamorfosi può rovesciarsi e trasformarsi da principio di progressione e avanzamento, in regressione e stasi: nelle sue rappresentazioni infatti «l'umano e il vegetale sembrano sul punto di imbestiarsi, e così di incontrarsi orrendamente». Una Sicilia metamorfica, o almeno restituita in questa chiave dall'occhio dei suoi artisti, si fa quindi metafora universale del potenziale negativo insito nella spinta trasformativa, sempre passibile di un 'imbestiamento', di una mutazione incivile. Per tale ragione nelle pagine d'arte una assoluta preferenza viene accordata a tutti quei pittori, incisori, scultori siciliani che sappiano dare voce a quel rapporto nativo, facendo delle radici un'occasione di presa sul mondo, e uno strumento di rappresentazione (personale) della realtà. In un simile orizzonte anche il fenomeno *naïf* proprio per il suo contatto diretto con l'esperienza 'originaria' di un luogo gode di particolare considerazione (sebbene mai sfoci in totale adesione) nel sistema degli scritti sciasciani.

Le manifestazioni dell'arte, dunque, nel loro esprimere il nostro essere nel mondo, si legano inestricabilmente all'idea di metamorfosi, e non solo nell'accezione percettiva di esperienza originaria del mutamento, ma pure come grande tema dell'immaginario. In questo duplice significato Sciascia ne fa un emblema del fenomeno dell'arte *tout-court*. È in questo senso indicativo che una delle pochissime categorie poetico-storiografiche canoniche utilizzate da Sciascia nella propria riflessione sull'arte sia quella del «surrealismo»: particolarmente disponibile, nei suoi esecutori più illustri, ad accogliere i miti delle metamorfosi, esso diviene agli occhi di Sciascia la pietra di paragone forse più utilizzata per indicizzare e giudicare il senso di un lavoro artistico. In uno scritto su Clerici si arriva addirittura alla completa assimilazione del surrealismo al macrocosmo ideale della metamorfosi

se tra noi e questi disegni non ci fosse stato il movimento surrealista, il surrealismo di "denominazione controllata" come i vini, ci basterebbe la parola cui si intitolano per assumerli e definirli: metamorfosi.<sup>578</sup>

Il surrealismo, il suo concetto, diviene un piano di intersezione temporale in cui il 'passaggio' con il suo nuovo ordine ri-costruttivo di senso, coabita con il passato e il futuro.

<sup>577</sup> Cfr. E. PIANEZZOLA, *La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa*, in *Atti del convegno «Retorica e Poetica»*, Padova, 1979, p. 86: «La metamorfosi, come la metafora, arriva a identificare due termini in virtù della tensione tra i poli dell'analogia e dell'opposizione».

<sup>578</sup> L. SCIASCIA, *Per «Volte Face» di Fabrizio Clerici*, «Galleria», a cura di I. Millesimi, Caltanissetta-Roma, XXXVIII, 2, maggio-agosto, 1988, p. 139

Questa del resto è la dinamica costitutiva della metamorfosi: una mutazione percettiva che diventa mutazione realizzando la potenzialità che si cela nascostamente nel regno del visibile, nel regno della luce: tale, agli occhi di Sciascia è il senso del lavoro di Cazzaniga

L'ho visto più di una volta dipingere, di fronte all'aspra campagna siciliana: e correndo il mio sguardo dal paesaggio al foglio e al pennello che lo ritraevano, ecco che mi avveniva di riscoprirlo, il paesaggio, tornare a vederlo come prima non era, quasi stesse accadendo una restituzione, una mutazione, una mutazione; quasi che il paesaggio stesse stesse oggettivamente, in sé identificandosi attraverso quella veloce operazione di dipingerlo che Cazzaniga veniva facendo<sup>579</sup>

E in questo presentificare l'eterna promessa dell'avanzamento e del ritorno, sta in fondo quel guardare indietro per guardare dentro, quel fare storia per dare senso in cui consiste tutto l'esercizio critico sciasciano.

---

<sup>579</sup> L. SCIASCIA, [Testo], in G. CAZZANIGA, *«Ricordo d'estate» 1975-1980. Catalogo della mostra personale*, Milano, 1981, s. n. p.

# Bibliografia

## Opere di Leonardo Sciascia:

### I. Opere complete

Edizione di riferimento:

SCIASCIA, L., *Opere [1956-1971]*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004.

ID., *Opere [1971-1983]*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004.

ID., *Opere [1984-1989]*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004.

Altre edizioni complete delle opere consultate:

SCIASCIA, L., *Opere. Narrativa, teatro, poesia*, vol.1, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012.

ID., *Opere. Inquisizioni, memorie, saggi*, vol.2, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2014

### II. Opere di Sciascia citate da edizioni diverse da quella di riferimento:

SCIASCIA, L., *Cronache scolastiche* in «Nuovi Argomenti», 12, gennaio-febbraio 1955, pp. 111-137.

ID., *Ho detto male di Garibaldi*, «L'Ora», 3 aprile, 1965, ora in *Quaderno*, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991, p. 63.

ID., *In margine a Stendhal*, in ID., *L'adorabile Stendhal*, Milano, Adelphi, 2003, pp. 115-128.

ID., *L'adorabile Stendhal*, Milano, Adelphi, 2003.

ID., *La palma va a nord. Articoli e interventi 1977-1980*, a cura di Valter Vecellio, Milano, Gammalibri, 1982.

ID., *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979.

ID., *Le parrocchie di Regalpetra*, Roma-Bari, Laterza, 1956.

ID., *Leonardo Sciascia e Malgrado Tutto. Scritti di Leonardo Sciascia sul giornale del suo paese*, Racalmuto, Editoriale «Malgrado Tutto», 1991.

ID., *Memorie vicine*, in «Nuova Corrente», II, 1955, 3, pp. 200-216.

ID., *Quaderno*, a cura di V. Nisticò e M. Farinella, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1995.

### III. Gli scritti d'arte raccolti e analizzati:

[ART]: Articoli su Quotidiano e Rivista

SCIASCIA, L., *«Male di vivere» nella scultura di Emilio Greco*, «Orazio», Roma, III, n.6, giugno, 1951, pp. 41-42.

ID., *Emilio Greco*, «La Giara», Agrigento, I, 1, giugno-luglio, 1952, pp. 138-139.

ID., *Il pinocchio di Greco*, «Il Raccoglitore. Pagina quindicinale delle Lettere e delle Arti de "La Gazzetta di Parma"», Parma, 61, 4 marzo 1954, pp. 3.

ID., *Il tabuto di madame*, «L'Ora», Palermo, 12-13 dicembre 1964, p.3

ID., *Toulouse-Lautrec*, «L'Ora», Palermo, 12-13 dicembre 1964, p. 3.

ID., *Un pittore siciliano a Milano*, «L'Ora», Palermo, 26-27 marzo 1966, p. 5.

ID., *Gaudi*, «L'Ora», Palermo, 20-21 agosto 1966, p. 7.

ID., *Le meraviglie della natura scritte e disegnate da Bruno Caruso*, «L'Ora», Palermo, 12 marzo 1969, p. 3.

ID., *Alberi e volti di Totò Amico*, in «Nuovo Sud», Caltanissetta, IV, maggio 1969, p.7.

ID., *Francesco Giombarresi*, «Il Corriere della Sera», Milano, 1 luglio 1969, p.3.

ID., *Le «donnine» di Maccari viste da Sciascia*, «L'Ora», Palermo, 11 novembre, 1969, p. 3.

ID., *Le porte contestate*, «Il Corriere della Sera», Milano, 23 settembre 1970, p. 3.

ID., *Tranchino una recherche siciliana*, in «Sicilia», n.72, Palermo, 1973, p. 3.

ID., *La «Vucciria» di Guttuso*, in «Sicilia», luglio, n. 76, 1974, p. 80. ID., *Una naïf siciliana*, in «Carte Segrete», Roma, VIII, 28, aprile-giugno 1975, pp. 121-122.

ID., *Chiarezza e perfezione*, in «Il Leopardi», Pesaro, n.15, settembre-ottobre 1975, p.14.

ID., *Così Greco scolpisce la mia Sicilia*, «La Stampa», Torino, 14 febbraio 1981, p. 3.

ID., *Sulle poltrone di Savinio siedono gli dei*, «La Stampa», Torino, 18 luglio 1981, p.3

ID., *Il sorriso di Antonello è un mistero che ancora ci turba*, in «La Stampa», Torino, 14 novembre, 1981, p. 3

ID., *Liberty vo cercando*, in «L'Espresso», Roma, XXVII, 23, 14 giugno 1982, pp. 149-153.

ID., *Scuola romana: una mostra per risvegliare la città*, in «Corriere della sera», Milano, 5 maggio, 1983, p. 3

- ID., *Ritratti che raccontano un frammento della storia del nostro paese*, in «Malgrado Tutto», Racalmuto, III, n. 2-3, febbraio-marzo 1984, p.4
- ID., *Un occhio solo e misterioso*, in «L'Ora», Palermo, 10 novembre 1984, p.4.
- ID., *Il senso dell'amore e della poesia*, in «Il Giornale di Scicli», Scicli, 5 maggio 1985, p.3.
- ID., *Ecco un vero signore*, in «Corriere della sera», Milano, 20 novembre 1985, p. 15.
- ID., *È tutta lombarda, anche nel sentimento*, «Il Corriere della Sera», Milano, 11 dicembre 1985, p. 3.
- ID., *Ricordo in Sicilia*, in «Notizie da Palazzo Albani», Urbino, XIV, n.2, 1985, p.105.
- ID., *E dal mare spuntò una fortezza araba*, in «Corriere Cultura», Milano, 26 febbraio 1986, p.5.
- ID., *Tranchino: la memoria e il destino*, in «Corriere Cultura», Milano, 2 luglio 1986, p.17.
- ID., *Tutto cominciò da un pittore di carretti*, in «L'Ora», Palermo, 16 novembre 1988, p.3.

[Cat/Mono]: Presentazioni, note, testi in cataloghi d'arte e monografie

- SCIASCIA, L., [Presentazione], in B. CARUSO, *Opera grafica*, Caltanissetta, Galleria d'arte Cavallotto, 1965, s. n. p.
- ID., [Presentazione], in P. SPINOCCIA, *48 disegni de «Il Quartiere»*, Palermo, Galleria d'arte «La Robinia», 1966, s. n. p.
- ID., [Presentazione], in G. TUCCIO, *Catalogo della mostra*, Caltanissetta, Galleria d'arte Cavallotto, 1966, s. n. p.
- ID., [Presentazione], in G. TUCCIO, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria d'arte «La Tavolozza», 1967, s. n. p.
- ID., *L'ordine delle somiglianze*, in *Antonello da Messina*, a cura di G. Mandel, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 5-7.
- ID., [Presentazione], in *Raffaello Piraino. Catalogo della mostra*, Galleria «Arte al Borgo», Palermo, 1967, s. n. p.
- ID., *Non c'è niente nella sua pittura che la Sicilia non possa spiegare*, in M. BARDI, *Catalogo della mostra*, Milano, «Galleria Trentadue», 1967, s. n. p.
- ID., *Gli alberi di Bruno Caruso*, in B. CARUSO, *I grandi giardini*, Istituto litografico Internazionale, 1968, s. n. p.
- ID., [Presentazione], in G. CARPINTERI, *Villa Palagonia*, Milano, Edizioni d'Arte La Robinia, 1968, pp. 5-10.



- ID., [Presentazione], in *Disegni di Bruno Caruso*, Roma, Carte Segrete, 1968, pp. 9-12.
- ID., [Presentazione], in P. GAULI, *Omaggio alla Sicilia*, Macerata, Edizioni Il Foglio, 1969, s. n. p.
- ID., [Presentazione], in G. MIGNECO, *Catalogo delle opere*, Palermo, Galleria La Robinia, 1970, s. n. p.
- ID., *La semplificazione delle passioni*, in R. GUTTUSO, *Catalogo della mostra antologica*, Palermo, Palazzo dei Normanni, 13 febbraio - 14 marzo 1971, pp. 15-18.
- ID., *Cardo e insetti*, in «L'incisione», 7, aprile-giugno, 1971, Ancona, Bucciarelli, s. n. p.
- ID., *Al modo di d'Ors: glossario sui disegni siciliani di Bruno Caruso*, in B. CARUSO, *Disegni siciliani*, Palermo, Edizioni Galleria «La Tavolozza», 1972, s. n. p.
- ID., *Nota*, in A. CARMASSI, *La faccia ferina dell'umanesimo. Catalogo della mostra*, Milano, «Galleria 32», 1972, pp. 5-7.
- ID., *Nota su Guttuso*, in R. GUTTUSO, *Guttuso: i disegni 1938-1972*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972, pp. 133-143.
- ID., *Presentazione*, in B. CARUSO, *Catalogo della mostra*, Roma, La Nuova Pesa, 1972, s. n. p.
- ID., *Presentazione*, in G. CAZZANIGA, *Siciliana*, Palermo, Edizioni Arte al Borgo, 1972, s. n. p.
- ID., *Testo*, in B. CARUSO, *Anatomia della società civile: cinquanta disegni acquarellati 1971-1972*, Roma, Edizioni Galleria Giulia, 1972, s. n. p.
- ID., *Tra astrazione e realismo*, in A. BUTTITA, *La pittura su vetro in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1972, pp. 11-12.
- ID., *Presentazione*, in M. CATALANO, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria «La Borgognona», aprile 1972, s. n. p.
- ID., [Testo], in G. CAZZANIGA, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria d'arte «Il Gabbiano», aprile 1973, s. n.p.
- ID., *Presentazione*, in N. GULINO, *Catalogo della mostra*, Palermo, Edizioni Galleria Arte al Borgo, 1973, s. n. p.
- ID., *Presentazione*, in F. CLERICI, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria «La Tavolozza», 1973, s. n. p.
- ID., *Presentazione*, in P. GUCCIONE, *Catalogo della mostra*, Palermo, Centro d'Arte 74, 1973-4, s. n. p.
- ID., *Ai pochi felici*, in T. ZANCANARO, *Catalogo della mostra antologica dell'opera*, Palermo, «Civica Galleria d'Arte Moderna», 1974, pp. 11-12.
- ID., *Testo*, in E. JANICH, *Les automates*, Palermo, Sellerio, 1974, s. n. p.

- ID., *Presentazione*, in *Gli anarchici di Flavio Costantini. Catalogo della mostra*, Roma, Grafica Romero, 1974, s. n. p.
- ID., *Presentazione*, in *Gli scrittori di Flavio Costantini. Catalogo della mostra*, Milano, Libreria Einaudi, 1974, s. n. p.
- ID., [Nota], in GIANBECCHINA, *Catalogo Galleria d'arte moderna*, Palermo, 1974, s. n. p.
- ID., *Prefazione*, in *L'opera grafica di Arturo Martini*, a cura di F. Meloni, Milano, Sugarco Edizioni, 1975, pp. V-VII.
- ID., *Ny muy atras ny muy adelante*, in *Mostra antologica di Francesco Trombadori*, Istituto del Dramma Antico di Siracusa, Palermo, Sellerio, 1976, pp. 13-15.
- ID., *Presentazione*, in M. FRANCESCONI, *Dipinti e incisioni*, Firenze, Edizioni Galleria Pananti, 1976, s. n. p.
- ID., *Chahine*, ora in ID., *Cruciverba*, in *Opere [1971-1983]*, cit., pp. 1141-1146.
- ID., *Presentazione*, in A. MANFREDI, *106 incisioni dal 1960 al 1976*, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1977, pp. 5-7.
- ID., *Presentazione*, in *Incisioni originali italiane e straniere dell'800 e moderne, acquerelli e disegni*, Reggio Emilia, Libreria Prandi, 1977-1978, pp. I-II.
- ID., *Presentazione*, in A. CALASCIBETTA, *Catalogo della mostra*, Casa-museo Alonge, Raffadali (Ag), 1978, s. n. p.
- ID., *Presentazione*, in M. PECORAINO, *Dieci ritratti. Catalogo della mostra*, Palermo, Edizioni Galleria «Arte al Borgo», 1978, s. n. p.
- ID., *Presentazione*, in C. CANE, *Catalogo della mostra*, Vittoria (Ragusa), Teatro Comunale, 1978, s. n. p.
- ID., *Presentazione*, in F. PIRANDELLO, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria d'Arte «Il Gabbiano», 1978, s. n. p.
- ID., *Presentazione*, in *Velly pour Corbière «rondels puor après»*, Roma, Edizioni Don Chisciotte, 1978, s. n. p.
- ID., *Un «peintre-graveur»*, in P. BELLINI, *Plattner. Catalogo dell'opera incisa e litografica 1959-1979*, Milano, Club Amici dell'Arte Editore, 1980, pp. 7-9.
- ID., [Testo], in G. CAZZANIGA, *«Ricordo d'estate» 1975-1980. Catalogo della mostra personale*, Milano, 1981, s. n. p.
- ID., *Amore e orrore*, in *Ugo Attardi* a cura di Mario de Micheli, Milano, Vangelista, 1981, p. 87.
- ID., *Risvolto*, in N. CORDIO, *Disegni, olii, incisioni, dal 1959 al 1981*, Roma, 1981, s. n. p.
- ID., *Testo*, in B. CARUSO, *Le giornate della pittura*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 5-9.

ID., *Le finzioni, le parvenze, le illusioni*, in T. FERRONI, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria d'arte «Il gabbiano», 1981, s. n. p.

ID., *Presentazione*, in R. STELLUTI, *Catalogo della mostra*, Agugliano (Ancona), Bottega d'arte L'incontro, 1982, s. n. p.

ID., *Presentazione*, in D. FARO, *Cinque Acqueforti*, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1982, s. n. p.

ID., *Presentazione*, in N. D'ALESSANDRO, *Catalogo della mostra*, Amsterdam, Istituto di cultura per i Paesi Bassi, 1982-1983, s. n. p.

ID., *Prefazione*, in *Pietro D'Asaro «Il monocolo di Racalmuto» 1579-1647. Catalogo della mostra*, Palermo, Edizioni Galleria «Arte del Borgo», 1978, s. n. p.

ID., *Presentazione*, in B. CARUSO, *Dipinti 1981-1984. Catalogo della mostra*, Roma, Edizioni La Gradiva, 1984, p. 5.

ID., *Presentazione*, in *Piero Guccione-Giuseppe Leone. Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria «La Tavolozza», 1984- 1985, s. n. p.

ID., *Presentazione*, in P. GUCCIONE, *Diario parigino*, Busto Arsizio, Edizioni Bambaia, 1984, pp. 5-7.

ID., *Intervista a De Chirico*, Palermo, Edizioni Galleria Arte del Borgo, 1985, s. n. p.

ID., *Nota*, in E. PATTI-E. REBULLA, *Odori*, Siracusa, Editprint, 1985, pp. 5-9.

ID., *Presentazione*, in *Eustachio Catalano 1983-1975. Catalogo della mostra*, Galleria d'Arte Moderna «Empedocle Restivo», Palermo, 1985, pp.19-20.

ID., *Presentazione*, in *Beppe Bongi*, Catania, La Racla, 1985, pp. 11; 13; 15.

ID., *Presentazione*, in *Gli alberi di Horat*, Venezia, Centro Internazionale delle Grafica, 1985, s.n.p.

ID., *Testo*, in G. TRANCHINO, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria «Il gabbiano», 1986, s. n. p.

ID., [Testo], in L. M. BOTTARI, *I casi dell'amore*, Fasano-Brindisi, Skema, 1986, s. n. p. 7.

ID., *La pittura di Carlo Mattioli*, in C. MATTIOLI, *Paesaggi 1972-1988. Catalogo della mostra*, Convento di San Francesco Sciacca, Palermo, Novecento 1988, pp. 7-9.

ID., *Presentazione*, in M. CALANDRI, *Catalogo della mostra*, Torino, Galleria Grafica Internazionale, 1988, s. n. p.

ID., *Testo*, in B. CARUSO, *Ficus*, Palermo, 12-15 dicembre 1988, s. n. p.

ID., *Guccione e il «Gattopardo»*, in *Piero Guccione. Opere 1957-1989*, a cura di M. Goldin, Milano, Electa, 1989, pp. 44-45.

ID., *Presentazione*, in L. BOILLY, *Les grimaces*, Roma, Edizioni La Vite, 1994, pp. 9-10.

[Gal]: contributi apparsi su «Galleria»

SCIASCIA, L., [*Presentazione*], in *Santo Marino*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore («I Quaderni di Galleria, 60»), 1964, pp. 5-10.

ID., *Jaki*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore («I Quaderni di Galleria, 68»), 1965, pp. 5-12.

ID., *Emilio Greco*, «Galleria», a cura di Elio Mercuri, Caltanissetta-Roma, XIX, 3-6, maggio-dicembre 1969, pp. 192-202.

ID., *Guttuso a Palermo*, «Galleria», a cura di N. Tedesco, Caltanissetta-Roma, XXI, 1-5, gennaio-ottobre, 1971, pp. 142-152.

ID., *Per Mazzullo*, «Galleria», a cura di J. Tognelli, Caltanissetta-Roma, XXII, 5-6, settembre-dicembre, 1972, pp. 223-224.

ID., *Per «Volte Face» di Fabrizio Clerici*, «Galleria», a cura di I. Millesimi, Caltanissetta-Roma, XXXVIII, 2, maggio-agosto, 1988, pp. 137-139.

#### IV. Opere citate:

- ADORNO, T. W., *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3-26.
- AGAMBEN, G., *Nymphae*, in «Aut aut», 321-322, maggio-agosto 2004, pp.53-67.
- ALAIN, *Cento e un ragionamento*, Torino, Einaudi, 1960.
- ALAIN, *Propos sur l'estetique*, Paris, Puf, 1949.
- ALAIN, *Sistema delle arti*, Milano, Muggiani Tipografo-Editore, 1920.
- ALAIN, *Systeme de beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1920.
- ALAIN, *Venti lezioni sulle belle arti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953.
- ALAIN, *Vingt leçon sur les beaux arts*, Paris, Gallimard, 1931.
- ALPERS, S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento Olandese*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1999.
- AMATO, P., *Sciascia e Manzoni*, in in *Omaggio a Leonardo Sciascia. Atti del Convegno di Agrigento 1990*, a cura di Z. Pecoraro e E. Scrivano, Provincia di Agrigento, 1991, pp. 135-156.
- ARISTOTELE, *Fisica*, Milano, Bompiani, 2011.
- ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, a cura di M. Zanatta, Torino, Utet, 2006.
- AUB, M., *Jusep Torres Campalans*, Sellerio, Palermo, 1992.
- AUERBACH, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.
- AUERBACH, E., *Montaigne scrittore*, in ID., *Da Montaigne a Proust*, Bari, De Donato, 1970.
- BAGNI, P., *Il campo di forze dei generi*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- BAL, M., *A Mieke Bal Reader*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, p. 309, ora in ID., *Leggere l'arte?* in *Teorie dell'immagine*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.
- BANDINI, F., *I linguaggi della critica. La critica d'arte in Italia dal dopoguerra a oggi*, San'Arcangelo di Romagna, Fara Editore, 1996.
- BARTORELLI, G., PIRACCINI, O., (a cura di), *I libri di Tono. Zancanaro illustratore, da Verga al Bertoldo*, Padova, Cleup, 2007.
- BAUDELAIRE, C., *Ouvres Complètes*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1975-1976.
- BAUDELAIRE, C., *Scritti d'arte*, Torino, Einaudi, 2004.
- BAUDELAIRE, C., *Ultimi scritti*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- BELLATI, A. C., *Costantini: dalle storie dell'anarchia al libro cuore*, in «Arte», 365, Gennaio, 2004, pp. 56-59.

- BELLI, G., (a cura di), *Karl Plattern. Capolavori*, a cura di G. Belli, P. Weirmair, I. Segalana (Bolzano), Tappeiner, 1996; *Karl Plattern. Das grafische werk- L'opera grafica*, Lana (Bolzano), Tappeiner, 1999.
- BENJAMIN, W., *I "passages" di Parigi*, in ID., *Opere complete IX.*, Torino, Einaudi, 2000.
- BENJAMIN, W., *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1982.
- BENTIVOGLIO, M., *Incontro con Enzo Patti*, Siracusa, Zangara, 1985.
- BERNARDINI NAPOLETANO, E. F., *Illuminismo e utopia nell'opera di Leonardo Sciascia*, in «Avanguardia», 5, 1997.
- BESSE, J. M., *Vedere la terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Milano, Mondadori, 2000.
- BETTINI, S., *Arte e critica*, in ID., *Tempo e forma*, Macerata, Quodlibet, 1996, pp. 118-134.
- BETTINI, S., *Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea*, in ID., *Tempo e forma*, Macerata, Quodlibet, 1996, pp.135-158.
- BLOCH, E., *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 2005.
- BLOCH, E., *Lo spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Blu Modica. Olii, disegni, acquerelli. Catalogo della mostra*, a cura di M. di Capua, Milano, Silvana editore, 2009.
- BONANNO, G., *Gli enigmi della Sicilia*, in «Arte», 23, 240, maggio 1993, pp.94-97.
- BORGES, J. L., *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli 2005.
- BORGES, J. L., *I teologi* in ID., *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp.34-45.
- BOSCO, A., *"Affare (a fare) difficile, la prosa": la contraddittoria "letterarietà" di Leonardo Sciascia*, in «Rassegna europea di Letteratura italiana», 26, 2005, pp.115-131.
- BOTTACIN, A., *La felicità di Stendhal*, in «Studi di Letteratura Francese», 1 gennaio, 1988, pp. 80-92.
- BOTTIROLI, G., *Per una lettura degli Essai*, in «Entymema», VII, 2012, pp. 26-30.
- BRACQUEMOND, F., *A propos des manufactures nationales de ceramique et de tapisserie*, Parigi, Tipografia Chamerot e Renouar, 1981.
- BRACQUEMOND, F., *Du dessin et de la couleur*, Parigi, G. Charpentier, 1885.
- BRANDI, C., *Le due vie*, Bari, Laterza, 1970.
- BROGI, D., *«I promessi sposi» come romanzo storico*, in «Moderna», VII, n.1-2, 2006, pp. 93-112.
- BUCCA, A., *«Fuoco alle polveri». Brevi note su strutture linguistiche e problemi di traduzione nell'opera di Leonardo Sciascia*, in «Segno», 209, 1999, pp. 141-150.
- CAGGEGI, G., RIZZARELLI, M., SCATTINA, S., *«Considerazioni sul mondo visibile». L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia*, «Arabeschi», n.1, 2013, <http://www.arabeschi.it/collection/considerazioni-sul-mondo-visibile/#considerazioni-sul-mondo-visibile>.

- CALANDRI, M., *Opere Scelte. Catalogo della mostra*, Torino, Spazio Don Chisciotte, 2013.
- CANOVA, L., *Nelle ombre lucenti di De Chirico*, Roma, Ded'A Edizioni, 2010.
- CARBONI, M., *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2002.
- CARUSO, B., *I grandi giardini*, Istituto litografico Internazionale, Milano, Edizione dell'Orso, 1968.
- CARUSO, B., *Il fiore rosso*, Padova, Images 70, 1976.
- CARUSO, B., *Ispirandosi all'Orto botanico: fotografie dal 1870 al 1996*, a cura di S. Scalia, Palermo, Ariete, 1997.
- CARUSO, B., *La real casa dei matti*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975.
- CASTELLANA, R., *La teoria letteraria di Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2013.
- CASTELLANA, R., *Premessa*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2009, pp.7-14.
- CASTELLI, A., *Opere*, a cura di G. Saja, Caltanissetta, Sciascia Editore, 2008.
- CATUCCI, M., *Debenedetti, Sciascia e Montaigne*, in «Sincronie», 8, 2000, pp. 65-70.
- CAVALLARI, A., *Sciascia all'incrocio con Manzoni*, in «Corriere della Sera», 9 dicembre 1979, ora in in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, cit., pp. 243-248.
- CAZZANIGA, G., *Poetica e radici*, Torino, Matteo editore, 2001.
- CIASULLO, A., *La noctiluca scintillans e la terza dimensione della visione stereoscopica*, in «Research Trends in Humanities», vol. 1, n. 1, 2014, p.26.
- CIPOLLA, G., *Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» 1949-1989. I Parte*, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 359-408.
- CIPOLLA, G., *Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» 1949-1989. II. Parte. Scritti di Sciascia sulle arti visive del Novecento su «Galleria» (1952-1990)*, in «Annali di critica d'arte», VIII, 2012, pp.193-269.
- COCCIA, E., *La vita sensibile*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- COCCIA, P., (a cura di), *Nino Cordio: incisioni 1959-1997*, Desogus, Milano, Diagonale, 1997.
- COMETA, M., *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in «Contemporanea», n.3, 2005, pp. 15-29.
- CONSOLO, V., *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano, Mondadori, 1997.
- CONTINI, G., *Due frammenti di critica della critica. II. Per un italianista*, in ID., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 199-204.
- CONTINI, G., *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di R. Federici a G. C (1968) ora in ID., La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992 .
- CONTINI, G., *I. Sul metodo critico di Roberto Longhi*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp.101-110.

- CONTINI, G., *Il. Longhi prosatore*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 111-122.
- CONTINI, G., *Memoria*, in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp.347-368.
- CONTINI, G., *Per la ristampa del Piero*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 123-126.
- CONTINI, G., *Per Roberto Longhi*, in «Paragone Arte», XXI, 244, 1970, pp.3-5.
- CONTINI, G., *Prefazione* in R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, pp. IX-XX.
- CONTINI, G., *Varianti del Caravaggio. Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 299-318.
- COSTA M. T., *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Roma, Quodlibet, 2008.
- COSTANZO, C., *De Chirico. Il pittore portentoso*, Roma, Iacobelli, 2012 .
- CRARY, J., *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1990.
- CRISPOLTI, E., LO CASCIO FAVATELLA, D., BUDA, V., (a cura di), *Nino Garajo*, Bagheria, Falcone editore, 2005.
- CUNICO, G., *L'ontologia del desiderio in Ernst Bloch*, in *Metafisica del desiderio*, a cura di C. Ciancio, Milano, Vita e Pensiero, 2003.
- CUPPINI, S., MARUCCI, I., SANTINI, (a cura di), G., *Nunzio Gulino*, Sant'Angelo in Vado, La grafica Vadese, 1996.
- D'ALESSANDRO, N., LEONE, G., *La situazione dell'arte in Sicilia, 1940-1988*, Catania, Centro Studi Il confronto, 1991.
- D'ALESSANDRO, N., *Pittura in Sicilia. Dal futurismo al postmoderno: situazioni*, Palermo, La Ginestra, 1991.
- DE MARCHI, P., *Sciascia controluce. Maestri e modelli nei saggi e in Nero su nero*, in *Sciascia, scrittore europeo*, Atti del Convegno internazionale di Ascona 1993, a cura di M. Picone, P. De Marchi e T. Crivelli, Basel, Birkhäuser Verlag, 1994, pp. 247-266.
- DE PAZ, A., *Aspetti e percorsi della critica d'arte nell'età romantica*, in «Intersezioni», XX, 3, 2000, pp. 391-420.
- DEBENEDETTI, G., «Una giornata» di Pirandello, in ID., *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, Il saggiatore,
- DERRIDA, J., *Addio a Lévinas*, Milano, Jaca Book, 1998.
- DERRIDA, J., *Sull'ospitalità*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000.



- DI GRADO, A., *Lo scrittore e il saggista*, in *Omaggio a Leonardo Sciascia. Atti del Convegno di Agrigento 1990*, a cura di Z. Pecoraro e E. Scrivano, Provincia di Agrigento, 1991, pp. 13-24.
- DI MARZO, G., *Delle belle arti in Sicilia*, Palermo, Salvatore di Marzo Editore, 1862.
- DIDEROT, D., *Ricerche filosofiche sull'origine e la natura del bello*, Gaeta, Bibliotheca, 1996.
- DIDEROT, D., *Scritti sull'arte*, Torino, Utet, 2014.
- DOMENICHELLI, M., *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, in «Allegoria» n.58, luglio-dicembre 2008, pp. 34-48.
- DUFOURMANTELLE, A., *Presentazione*, in J. DERRIDA, *Sull'ospitalità*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000, pp. 7-38.
- E. FABIANI, *Passa per Il Gattopardo la poesia dei carrubi e della luna*, in «Arte», 282, Febbraio, 1997.
- ERCOLI, G., *La critica d'arte italiana tra crocianesimo e pura visibilità.*, in «Antichità viva», novembre-dicembre 1987, pp. 5-11.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., RIVOSECCI, V., (a cura di), *Trombadori. Catalogo della mostra*, Roma, 1986.
- FAIETTI, M., *Linee virtuose in bianco e nero*, «TodoModo», n.1, 2011, pp. 167-171.
- FASCIA, V., *La «Galleria» di Sciascia*, in *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, a cura di R.Cincotta e M.Carapezza, "Quaderni Leonardo Sciascia" n.3, La Vita Felice, Milano 1998, pp.45-60.
- FERLITA, S., *L'affaire Greco, ossia le porte contestate del Duomo di Orvieto*, «Todo Modo», 2012, 2, pp. 291-293.
- FICHERA, G., *Il Majorana «ritrovato»: invenzione e verità nella Scomparsa di Majorana*, in *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, a cura di F. Monello, A. Schembari, G. Traina, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2009, pp. 105-116.
- FIEDLER, K., *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa*, in *L'attività artistica: tre saggi di estetica e teoria della pura visibilità*, Neri Pozza, 1963
- FORTINI, F., *Il senno del poi*, in ID., *Dieci inverni. Contributi a un discorso socialista*, Bari, De Donato, 1973, p. 29-30.
- FORTINI, F., *Per una ecologia della letteratura*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1611-1626.
- FORTINI, F., *Critica letteraria e scienza della letteratura*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 771-779.
- FRAGONARA, M., FEDELI, L.,(a cura di), *Alberto Martini: catalogo degli ex-libris*, Milano, 1993.

- FRANCESCONI, M., «*Fuoco e cenere*». *Catalogo della mostra antologica*, Museo Raccolte Frugone, Nervi-Pisa, Bandecchi e Vivaldi, 2003.
- FREEDBERG, D., GALLESE, V., *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in *Teorie dell'immagine*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.
- GAMBA, C., *Una scelta tecnica*, «*Todo Modo*», 2012, 2, pp. 303-311.
- GARAVINI, F., *Sciascia e Montaigne: breve storia di un malinteso*, in *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, Atti del Seminario di studi Racalmuto 1997, Milano, La Vita Felice, 1998, pp. 25-30.
- GRECO, A., *Le porte in faccia*, «*Todo Modo*», 2012, 2, pp. 295-302.
- GUGLIELMINETTI, E., *Metamorfosi nell'immobilità*, Milano, Jaca Book, 2001.
- HALLAM, J. S., *Te two manners of Louis-Léopold Boilly and French genre painting in translation*, in «*The Art Bulletin*», 63, 4, Dicembre 1981, pp. 618-634.
- HORAT ALBIERO, C., *Attraversamenti: 1978-1998*, Palermo, Guida, 2001.
- IZZO, F., *Come Chagall vorrei cogliere questa terra* in *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia* a cura di V. Fascia, F. Izzo, A. Maori, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 1998.
- LACAN, J., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in ID., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
- LANZA, F., *Mimi e altre cose*, Firenze, Sansoni, 1928.
- LEONE, G., *Il matrimonio in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2003.
- LEONE, G., NIGRO, S., GIROLAMO, G., *Ricordi di Natale. Fotografie e novene del Natale in Sicilia*, Palermo, Kalós, 2004.
- LÉVINAS, E., *Totalità e infinito*, Milano, Jaca Book, 2006.
- LO PIPARO, F., *Aristotele e il linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- LOMBARDO, G., *Di preti, demoni, santi e serpenti: figure del sacro nell'opera di Leonardo Sciascia*, «*TodoModo*», n.3, 2013, pp.205-217.
- LOMBARDO, G., *La civetta illustrata. Divagazioni grafico-editoriali intorno alle copertine de Il giorno della civetta*, «*TodoModo*», n.2, 2012, pp. 339-345.
- LONGHI, R., *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «*L'arte*», XVII, 1914, pp. 198-256.
- LONGHI, R., *Proposte per una critica d'arte*, in «*Paragone*», n.1, 1950, pp. 5-19.
- LUPERINI, R., *Sciascia, la naturalità e il razionalismo*, in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, cit., pp. 341-344.
- M. P. DEMMA, *Precedenti iconografici e significati didascalici di alcune opere di Pietro D'Asaro*, in *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine*

del XVI e gli inizi del XVII secolo. Atti della giornata di studio su Pietro D'Asaro: Racalmuto, Auditorium S. Chiara 15 febbraio 1985, Palermo, Arti Grafiche Siciliane, 1985.

MACCHIA, G., *Baudelaire critico*, Milano, Rizzoli, 1988.

MAGALOTTI, L., *Lettere sulle terre odorose d'Europa e d'America (1693-1705)*, Milano, Bompiani, 1943.

MALLARMÉ, S., *Tutte le poesie*, traduzione di M. Grillandi, Roma, Newton-Compton, 1974.

MANZONI, A., *Del romanzo storico e, in genere de' componimenti misti di storia e invenzione*, in ID., *Scritti linguistici e letterari*, Milano, Mondadori, 1991.

MANZONI, A., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*, in *Interventi sul romanzo storico (1927-1831) di Zajotti, Tommaseo, Scalvini*, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000.

MANZONI, A., *Lettera a Monsieur Chauvet*, in ID., *Scritti di teoria letteraria*, Milano, Rizzoli, 1981.

MANZONI, A., *Tutte le lettere*, Milano, Adelphi, 1986.

Marcenaro, G., Boragina, P., (a cura di) *Carlo Mattioli. Catalogo della mostra (Parma, 20 novembre 2004-30 gennaio 2005)*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2004.

MARCHESINI, M., *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda.*, Modena, Mucchi editore, 2005.

MARIN, L., *Opacité de la peinture. Essai sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Edition Uscher, 1989.

Masciotta, M., (a cura di), *Omaggio a Savinio*, Firenze, FirenzeLibri, 1972.

MASPOLI GENETELLI, S., *Il filosofo e le grottesche*, Roma, Antenore, 2006.

MATTIOLI, C., *Memoria di Carlo Mattioli: essere è non dimenticare. Opera grafica 1963-1993*, Firenze, Il Bisonte, 1994.

MELONI, F., (a cura di), *L'opera grafica di Alberto Martini*, Milano, 1989.

MENGALDO, P. V., *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie.*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 274-316.

MENGALDO, P. V., *Tra due linguaggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

MENGALDO, P.V., *Preliminari dopo Contini*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 159-163.

MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2009.

MERLEAU-PONTY, M., *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2003.

MERLEAU-PONTY, M., *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.

MOLITERNI, F., *La nera scrittura. Saggi su Leonardo Sciascia*, Bari, B. A. Graphis, 2007.

MOLITERNI, F., *L'atroce nudità della parola 'potere'. Note su «L'affaire Moro» di Leonardo Sciascia*, «Sincronie», VIII, 15, 2004, pp. 99-102.

- MOLITERNI, F., *Sciascia e la scrittura di pensiero*, in *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, a cura di F. Monello, A. Schembari, G. Traina, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2009, pp. 151-160.
- MONDELLO, E., *Gli anni delle riviste*, Lecce, Milella, 1985.
- MONTAIGNE, M. DE, *Saggi*, Milano, Adelphi, , a cura di F. Garavini, 1970.
- MONTAIGNE, M. DE, *Saggi. Testo francese a fronte*, a cura di F. Garavini, A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Costruzioni speculari, tra parallelismo e antitesi*, in «Lingua e stile», anno XL, n.1, giugno 2005, pp. 3-19.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manuale di retorica*, Milano, Rizzoli, 2005
- MOTTA, A., *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Palermo, Sellerio editore, 2009.
- MOTTA, A., *Leonardo Sciascia e i peintres et acqua-fortistes*, in «Nuova Antologia», n.2221, Gennaio-Marzo 2002, pp.326-332;
- NEGRI, R., *Il romanzo inchiesta del Manzoni*, in «Italianistica», I, 1, gennaio-aprile 1972, pp.14-42.
- NIGRO, S., *Sicilia barocca*, Milano, Rizzoli, 2000.
- OCCHINI, L., *Edgar Chahine*, in «Vita d'Arte», 1, 2, 1908, p. 56.
- ONOFRI, M., *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- ONOFRI, M., *Un'ipotesi su Sciascia: metafisica della realtà o realtà della metafisica?*, in ID., *La modernità infelice*, Cava de' Tirreni, Avagliano editore, 2003, pp. 150-162.
- ORLANDINI, S., *L'importanza delle foglie*, in «Arte», 244, 1993, pp. 84-87.
- Pane, G., (a cura di), *Attualità di Antoni Gaudí*, Napoli, Clean Edizioni, 2008.
- PANELLA, G., *L'identità impossibile. Tra Montaigne e Pirandello: il prisma storico di Leonardo Sciascia*, in «Quaderni Leonardo Sciascia», n.4, in *Un paese indicibile*, a cura di R. Cincotta, Milano, La Vita Felice, 1999.
- PANICHI, N., «*Fortis imaginatio generat casum*». *Montaigne e la 'puissance de l'imagination'*, in «Rinascimento», LI, 2011, pp.45-62.
- PAPINI, G., *Disegnatoti italiani*, in «Vita d'Arte», 1, 1, Gennaio 1908, p. 21-32.
- PARLAVECCHIA, P., *Renato Guttuso. Un ritratto del XX secolo*, Torino, Utet, 2007.
- PASOLINI, P. P., in «Tempo», 29 luglio 1973, ora in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, a cura di A. Motta, Manduria, Lacaita, 1985, pp.223-226.
- PASOLINI, P.P., *Dal diario (1945-1947)*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1979.
- PATRIZI, G., *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000.
- PECORAINO, A., *Aldo Pecoraino: Civica galleria d'arte moderna Empedocle Restivo, Palermo, 4-26 novembre 1989*, Catalogo, Palermo, Sellerio, 1989.

- PIANEZZOLA, E., *La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa*, in *Atti del convegno «Retorica e Poetica»*, Padova, 1979, pp.79-91.
- PICA, V., *Alberto Martini, Pastellista e litografo*, in «Emporium», 41, Gennaio 1915.
- PICA, V., *Artisti contemporanei. Edgar Chahine*, in «Emporium», 22, gennaio 1905, p.33.
- Piero Guccione: opere 1963-2008*, a cura di V. Sgarbi, P. Nifosi, Milano, Skira, 2008.
- PIRANDELLO, F., *Piccole impertinenze. Frammenti di autobiografia e altri scritti*, a cura di M. L. Aguirre D'Amico, Palermo, Sellerio, 1987.
- PIRAS, A., «*L'Affaire Moro*» tra storia e letteratura, in «Todo Modo», II, 2012, pp. 215-230.
- PIROUÉ, G., *La vie supposée de Théodore Nèfle*, Paris, Editions Denoël, 1972.
- PONTORNO, F., *Io Sciascia. Appunti su Todo Modo*, in «Il Giannone», VII, 13-14, gennaio-dicembre 2009, pp. 159-172.
- POPPER, K., *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 21-22.
- PRANDSTRALLER, G. P., *Il neo-illuminista*, in *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, a cura di A. Motta, Manduria, Lacaita, 1985, pp. 173-180;
- PRAZ, M., *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948
- PRAZ, M., *Mnemosine*, Milano, SE, 2008.
- PUCCINI, D., [Recensione a *La vie supposée de Théodore Nèfle*], «L'Indice», n. 9, 1992.
- PUPPO, I., *In un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011.
- PUPPO, I., *Quel che resta de «L'Ora»*, in «TodoModo», n. 2, 2012, pp. 329-336.
- QUESADA, M., *Aleandro Terzi tra Liberty e Decò*, Palermo, Novecento Editore, 2001.
- R. LONGHI, *Scritti giovanili 1912-1922*, in ID., *Opere complete*, Firenze, Sansoni, 1961, vol. I, tomo I.
- RAIMONDI, E., *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda.*, Milano, Mondadori, 2003.
- RAIMONDI, E., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1997.
- RENARD, J., *Storie naturali*, Milano, Rizzoli, 2011.
- RENZO, G., *Realtà e favola: la donazione di Beppe Bongi alla Marucelliana*, Firenze, Tipografia Latini, 2007.
- RESTANY, P., *Arturo Carmassi einture et collages, une exemplaire leçon d'humanité*, in «Oeil», n.445, Ottobre 1992, p.62.
- RICORDA R., *Sciascia e Stendhal*, in *Omaggio a Leonardo Sciascia. Atti del Convegno di Agrigento 1990*, a cura di Z. Pecoraro e E. Scrivano, Provincia di Agrigento, 1991, pp. 123-134.
- RICORDA, R., «*Stendhal forever*», in ID., *Pagine vissute. Studi di Letteratura Italiana del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp.179-191.

- RICORDA, R., *Le pagine vissute. Leonardo Sciascia e la terza pagina del «Corriere della sera»*, in ID., *Pagine vissute. Studi di letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, 193-208.
- RICORDA, R., *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in ID., *Pagine vissute. Studi di Letteratura Italiana del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp.153-178.
- RISSET, J., *La categoria del tentativo*, in *Autonomia e creatività della critica* a cura di A. Bonito Oliva, Cosenza, Lerici, 1980, pp. 97-100.
- RISSET, J., *La letteratura e il suo doppio*, Milano, Rizzoli, 1991.
- RIVOSECCHI, V., (a cura di), *La scuola romana nel Novecento*, Milano Skira editore, 2003.
- RIVOSECCHI, V., *Trombadori*, in F. D'AMICO, F. GUALDONI, M. QUESADA, V. RIVOSECCHI, *Nove maestri della scuola romana*, Torino, 1992.
- RIZZARELLI, M., *«Images à la sauvette». Sciascia, i fotografi e le fotografie*, in «Il Giannone», VII, 13-14, gennaio-dicembre 2009, pp. 141-152.
- RIZZARELLI, M., *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013.
- ROFFI, S., *Toulouse-Lautrec e la Parigi della Belle Epoque*, Milano, Mazzotta Edizioni, 2011.
- ROSSI-LANDI, F., *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968,
- ROSSI, I., *Le incisioni di Jean-Pierre Velly*, in «Annuario di Grafica», n.19, Milano, Mondadori, 1989.
- SACKS, O., *L'occhio della mente*, Milano, Adelphi, 2010.
- SALVINI, R., *Le nuove tendenze della critica e l'interpretazione della personalità artistica, ovvero autonomia ed eteronomia della storia dell'arte*, in Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'arte, settembre, 1979, Bologna, 1982.
- SANTANGELO, G. S., *Leonardo e la statua. Note di lettura su Sciascia e l'illuminismo*, in *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese.*, Atti del Seminario di Roma 1995, a cura di M. Simonetta, «Quaderni Leonardo Sciascia», 1, Milano, La Vita Felice, 1996.
- SCARANO, E., *Forme della storia e forme della finzione*, in «Moderna», VII, n.1-2, 2006, pp. 35-50.
- SCHWARTZ, A., *Il poeta dell'anarchia*, in «Arte», 17, maggio 1987, pp. 66-71.
- Sciascia, L., (a cura di), *Delle cose di Sicilia. Testi inediti e vari*, Palermo, Sellerio, 1982.
- SIEGFRIED, S. L., *The art of Louis-Léopold Boilly: modern life in Napoleonic France*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- SIMONIGINI, R., *Estetica dell'immagine. Gli stili come forme delle visioni e della rappresentazione*, Padova, Libreria universitaria, 2009
- SPALANCA, L., *L'occhio rivelatore. Iconologia ed ermeneutica dello sguardo in Leonardo Sciascia*, «TodoModo», n.2, 2012, pp.347-368.

- SPALANCA, L., *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2012.
- SPALANCA, L., *Nei visionari territori dell'infanzia: Sciascia e Redon*, «*TodoModo*», n.3, 2013, pp. 219-237.
- SQUILLACIOTI, P., Filologia. *L'ultimo riverbero del* *Giorno della civetta*, in «*Il Giannone*», VII, 13-14, gennaio-dicembre 2009, pp. 91-106.
- STAROBINNSKI, J., *Stendhal pseudonimo*, in ID., *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 161-200.
- STELLA, V., *Valori e disvalori del dilettantismo*, in *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, Atti del Seminario di studi Racalmuto 1997, a cura di R. Cincotta e M. Carapezza, Milano, La Vita Felice, 1998.
- STENDHAL, *Prefazione*, in ID., *L'amore*, Milano, Mondadori, 2010.
- STENDHAL, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori («*I Meridiani*»), 1996-2008.
- STENDHAL, *Salons*, Torino, Aragno Editore, 2006.
- STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme*, in ID., *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1981-1982, vol. 2, tomo II.
- STENDHAL, *Vanina Vanini*, Parma, Ugo, Guanda Editore, 1961.
- Strinati, C., Benedetti, M. T., (a cura di), *Fabrizio Clerici: una retrospettiva*, Perugia, Effe, 2004
- TADDIO, L., *I due misteri. Da Magritte alla natura della rappresentazione pittorica*, Milano, Mimesis Edizioni, 2012.
- TOMMASI FERRONI, R., *Catalogo della mostra (Forte dei Marmi, 16 luglio-15 settembre 2008)*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008
- TONELLI, M., *Ugo Attardi. L'avventura artistica di un cavaliere antico*, Milano, Ulisse Edizioni, 2007;
- TRAINA, G., *Giornali e giornalisti nella narrativa di Sciascia*, in ID., *Una problematica modernità*, pp. 61-86.
- TRAINA, G., *Leonardo Sciascia interprete di Guccione*, in «*Letteratura e Arte*», n.10, 2012, pp. 193-198.
- TRAINA, G., *Postille sul Cavaliere e la morte*, in ID., *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, Milano, La vita felice, 1999, pp. 137-145.
- TRAINA, G., *Prime prove di uno scrittore*, in ID., *Una problematica modernità*, cit., pp.171-181.
- TRAINA, G., *Un ragionamento su Sciascia in due tempi*, in ID., *Una problematica modernità*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2009, pp. 13-40.
- TROISI, S., (a cura di), *Ugo Attardi. L'erede selvaggio. Opere 1944-2001*, Milano, Silvana Editoriale, 2011.

- TUGNOLI, A., *Mino Maccari. Gli anni del «Selvaggio»*, Clueb, Bologna 1996.
- VALERY, P., *Tel quel*, in ID., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957-1960.
- VALLESE, G., *Federica Galli*, in «Arte», 282, 1997, pp. 92-97.
- VIRNO, P., *Saggio sulla negazione. Per un'antropologia linguistica*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2013.
- ZANELLI, M., *Greco o la bellezza*, in «Arte», 23, 245, 1993, pp. 70-73.
- ZAVA, A., *Riflessi e suggestioni nell'universo umoristico pirandelliano tra Laurence Sterne e Alberto Cantoni*, in «Levia Gravia», n.5, 2003, pp.1-20.
- ZERI, F., *Roberto Stelluti*, Firenze, Pananti, 1988.
- ZINATO, E., *Ibridazioni tra generi e prefigurazione poetico-saggistica nella scrittura di Leonardo Sciascia*, in *Omaggio a /Hommage à Luminiza Beju-Paladi*, a cura/édité par Igor Tcheoff, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm, 2011, pp. 242-251
- ZINATO, E., *Lo strazio e la luce. L'esordio poetico di Leonardo Sciascia*, in «Istmi», n.17-18, 2006, pp. 15-33.



## Ringraziamenti

Si desidera rivolgere un sentito ringraziamento al *Centro di documentazione Leonardo Sciascia/ Archivio del Novecento* di San Marco in Lamis (FG), nella persona del suo direttore prof. Antonio Motta, per aver gentilmente messo a disposizione della presente ricerca il proprio prezioso materiale d'archivio.

